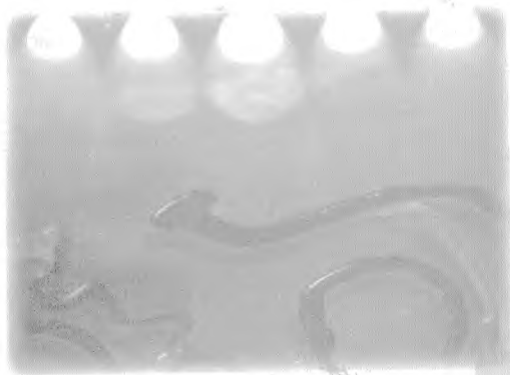




الجميع
القبيلة
مهرجان



اتجاهات المسرح المعاصر

فنون العرض

أحمد زكي



إهداء 2005
الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة

٧٠١
٥٥٥

اتجاهات المسرح المعاصر

فنون العرض

الجزء الأول

أحمد زكي

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الإسكندرية



مهرجان القراءة للجميع
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة / سوزان مبارك

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام

د. ناصر الأنصاري

الإشراف الطباعي

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفني

صبرى عبد الواحد

تقديم

- منذ خمسة عشر عامًا أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب في القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية فى مصر سوف يتوقف كثيرًا عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين فى مصر فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى هذا المشروع «بمكتبة الأسرة، التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عامًا، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة

٣١١٣ عنواناً فى مختلف فروع المعرفة، طُبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهاً للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

● وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القراء، ولعل جزءاً كبيراً منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضاً على مجموع الكتاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتباً كما عادت الفائدة أيضاً على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالى فالفائدة قد عمّت كل الأوساط الثقافية المهمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك مقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

ناصر الأنصارى

القاهرة

مايو ٢٠٠٥

مقدمة

اتجاهات المسرح المعاصر في فنون العرض ، مادة شديدة التميز لميوليتها وجنتها على طول الطريق ، ابتداء من ظهور المخرج في النصف الثاني من القرن ١٩ ، وما تبعه من تمسك المدارس الفنية والنظريات. والمناهج التي ارتبطت بريادة المسرح الحديث وعمالقته امثال ميننجن وانطوان واستانسلافسكى وميرهولد وكوبوه وباركر وكريج وآيبا وراينهاردت وبريخت وجروتوفسكى وغيرهم .

والكتاب انطلافاً من مواجهات العصر التكنولوجية ، يقدم لفنان المسرح حصيلة من الاشكاليات التي تستوجب البحث والتفكر اعمالا لمضيه على طريق الابداع البشرى الذى لا يدانيه ابداع الصنعة الميكانيكية والتكنولوجية .

ونقسم محتويات الكتاب الى بلين ، الأول ويدور حول حرفية التشكيل ، ويتناول تحليل الظروف الواكبة لحركة ومسار المسرح على المستوى العالى ، وامل الطرق لتقديم العروض ، واكثر اشكالها المعمارية المعاصرة ملائمة ، ونظم واساليب وجماليات الديكور ، مع دعوة جديدة للمسرح الشامل عله يكون الملاذ للخروج من ازمات النص والعرض . ويصل الكتاب الى اكثر تراث المسرح العالى ثراء من حيث التكنيك ويستشهد بالمسرح الاغريقى - اعرق مسارح الدنيا - في محاولة للتعرف على اتجاهات المسرح المعاصر عند التصدى للمشاكل الفنية وثيقة الصلة بالمسرح القديم .

ويختتم الباب بضرورة البحث عن فلسفة من واقع مسؤولية
الفنان المسرحي أمام المؤلف الموجود على قيد الحياة ، مع الإشارة الى
تفاصيل المواجهة الإبداعية .

لها الباب الثاني ، فيختص بحرفية التمثيل التي ناز حولها الجدل
منذ عهد « ديدرو » Diderot وما اذا كان التمثيل نتاجاً للعقل
أم القلب ، مع عرض للنظريات المتقدمة للأداء ، وتميز تغذية الجسد في
إبداع الدور المسرحي مع طرح عام لجماليات التمثيل . ويختتم الباب
بدراسة متكاملة لفن التعبير الصامت « البنتوميم » Pantomime
كشكل من أشكال المسرح المعاصر وثيق الصلة بالحياة العامة .

مخرج

أحمد زكى

١٩٩٥/١٢/١٥

الباب الأول

في حرفة التشكيل.

مدخل

اشكاليات التحلى والملينيوم الثالث

لا يكفى أن نقول أننا اليوم فى عصر التطور ، والأحرى أن نقول أننا فى عصر التكنولوجيا العالية وامكانياتها الساحرة ، لأنها ما تبرح تصنع تطورات حتى تصنع أخرى تدحضها لشدة حدائتها على أغلب فروع المعرفة وليس كلها بالطبع ، ذلك أننا لا نملك أن ندخل العروض المسرحية بكل أنواعها تحت سيطرة التكنولوجيا وما سوف يكشف منه الملينيوم الثالث ببداية (القرن الواحد والعشرين) ٠٠ ولعلنا نستثنى بكل الثقة ما تعنيه المسرحية الكاملة بمصطلحات التمثيل الدرامى .. لأن المسرحية الكاملة فى الحقيقة شئ مغاير تماماً لافرازات المسرح التجارى الذى لا يعرف من المسرح الا ظاهرة التمتع بهدف تحقيق أعلى مستوى من الكسب المادى وحسب .

والمرح التجارى عندنا يعيش بالتجاوز فى كثف الخصوصية ، ولكنه لا يستحق أن يستحوذ على مال السذج من رواده فى سبيل تطويع التكنولوجيا وابهاراتها لسينوجرافيا (١) عروضه المسرحية - وليس معنى هذا أن المسرح الآخر الذى تخرج من صلبه المسرحية الكاملة تعيش بمعناى عن التكنولوجيا ولكنه على العكس يفيد منها فى حدود الإبداع المينوجرافى الذى يحقق أصالة العرض وإيقاعاته ، وتدفق أحداثه ، وكلها مفردات ينفرد بها هذا المسرح الآخر دون غيره من فنون العرض وعلى طول الطريق منذ عصور المسرح الذهبية الأولى - عصور الأفريق .

لم يكن شكسبير Shakespear يحبذ تغيير المناظر للحفاظ على غيض الأداء التمثيلى فى كل مسرحياته - ويحاول الممثل - المدير Actor Manager منذ القرن ١٨ حشو المسرح بأطنان من المناظر لم تستطع تحقيق التمتع لمتفرج مسرح شكسبير بديلا عن شعره

ولم تستطع الحفاظ على سيولة الأداء وتدفق الأحداث في مسرحه
العديد ، فهل تستطيع تكنولوجيا (القرن ٢١) تعويض ما كان يحلم
به الممثل المدير خاصاً بمسرح شكسبير في الجمع بين ميزة
تغيير المناظر المتعددة إضافة الى ميزة تدفق الأحداث دون معوقات
التغيير .. وهذا سؤال مطروح في سياق المفهوم الفلسفى لتقليدية
المسرح العارى Bare Stage عند شكسبير وتقديماً عروضاً
معاصرة ..

لقد كان جوردون كريج Gordon Craig (٢) يحلم بتكنولوجيا
الحركة والطاقة ، سواء كانت كهربية أو هيدروليكية ولم يحالفه الحظ
في تحقيق أحلامه التى شهدها الربع الأخير من هذا القرن — كما اعتقد —
في أعمال زغوبودا (٣) Zvoboda التشيكي وشون كينى (٦)
Sean Kenny البريطانى وفي كثير من ابتكارات الفنانين فى مجال
الاضاءة بالليزر Laser .

وحتى نستوعب الصورة المسرحية فى مجال الاحتراف ينبغى ان
نفرق بين المسرح الآخر وهو المسرح الشرعى Legitimate Theatre
الذى يعتمد على المسرحية الكاملة وبين المسرح التجارى الحثي
عباءة الخصوصية والذي يجد فى التكنولوجيا ملعبه وبرئعه ، لأن
المسرح الشرعى له سمات تقليدية يزداد لمعانها على مر الأزمنة
والمعصور تتمثل فى لعبة التمثيل التى عبر عنها الدكتور محمد عنانى فى
المتاحيته للعدد ٥٧ لسنة ٩٣ من مجلة المسرح حيث يقول : « عندما
يجلس المرء فى مقعد المشاهدة ليرى مسرحاً حقيقياً فلا أظن أن هناك
ما هو أمتع وأجمل من الممثل وهو يصنع عالماً خاصاً به جديداً مثيراً ينفذ
الى الوجدان بسطوة ، ويستأثر ببصرك وسمعتك وينطبق ذلك على
فنى الكوميديا والتراجيديا معاً على اختلاف أساليب المسرحيين وفى
المسرح الذى يسمونه اليوم تقليدياً رغم أنه التجريبيين والعكس
صحيح بلا ريب .. » .

وإن يربط الدكتور محمد عنانى عظمة المسرح بمعظمة الممثل الذى
لا يدانيه فى إبداعه غيره كائنات من كل .. بمعنى أن التكنولوجيا وإن
انعكست فى إبهارات التلفزيون والمسرح التجارى ، فإن « المسرح الآخر »
سيظل كما هو الكيان « الحى » Live وصاحب اليد الطولى فى
افرازات الأحداث والأمثل للأساليب والمناهج المتجددة من حين لآخر ..
أما التلفزيون وربييه المسرح التجارى فغايتهما المتعة بالدرجة الاولى.
هذه المتعة التى لا يغفلها « المسرح الآخر » من تلبوس مفرداته ولكنه ..

يحرص دوماً على رسائله الفلسفية مستعيناً بكل أهداف المسرحية
الكاملة وأبعادها ..

« والمسرح الآخر » أو الشرعى رغم كل صفاته وتقنياته التقليدية
والمعاصرة لا شك يواجه تحديات عاتية تكاد تعصف بكل دعائمه التى
أرساها منذ أكثر من ألفين وخمسمائة عام تقريباً .. هذه التحديات
وأخطرها اثنتان التكنولوجية وتعدداتها — التى يهددها القرن العشرون
مع أقول المليونىوم الثانى للبشرية (٤) وهى وإن كانت تشكل مصدر قلق
للمسرح فى كل العالم — ألا انها تحمل للمسرح على مواجهة هذا التحدى
فى شخص الممثل الذى لا تقدم له التكنولوجيا شيئاً أكثر من أسهامها فى
تشكيل الفراغ المسرحى الذى يجول فيه ويصوّل ، — ذلك الفراغ الذى
تشكله السينوجرافيا المعاصرة بكل إمكاناتها ..

وتكنولوجيا المسرح تكنولوجيا محدودة اذا قيست بقدرات الممثل
المبدع الذى قمت به رجة المسرح الأفرىقى .. رغم أن الأنفحة التى
استخدمها الممثل فى المسرح القديم ليست إلا وجهاً من وجوه التكنولوجيا !
صحيح انها جذبت أنظار المتفرج ولا تزال تلعب نفس الدور فى تعميق
الأثر الدرامى لأحداث المسرحية ولكنها لا تبلغ فى إبهارها إبهار الأداء
الحى للممثل وقدراته الإبداعية إلا محدودة ، التى اقتنع بها آرتود
وبريخت ثم جروتوفسكى Grotowski رواد منهجية الأداء التمثيلية
عبر سنوات الثلاث الأخير من القرن العشرين .

على أنه كلما اهتزت الحركة المسرحية وأصلبها الخلل ، كلما
أسرع المسرحيون الى البحث عن مخرج يمكنهم من ردا الصدع الذى يحل
بأزمة المسرح — ففى مطلع هذا القرن شغل المسرحيون بمعجز الأبنية
المسرحية عن الوفاء بتحقيق راحة المتفرج من ناحية ، وتحقيق أقصى
درجات الكمال للأسلوب المناسب للعرض اذا — وضعنا فى الاعتبار أن
كل عصر له شكل معمارى مقايير طبقاً لمواصفات الذوق العام فى ذلك
العصر — متطلبات جمهورنا الحاضر ومتطلبات العرض المعاصر .

وفى الثلاثينيات انتشرت عدوى المسرح السبلى (٥)
Political Theatre والسبى سبق الى ظهوره فى عصر الكوميديا
الإغريقية ، وفى الثلاثينيات ذاع انتشاره فى أوروبا وأمريكا وكان رائده
أروين بيسكاتور Erwin Piscator ثم بريخت Brecht
من بعده ولم يمض وقت حتى انثرت محاولات بيسكاتو وغيره بعباد المسرح
الشامل Total Theatre الذى ذاع انتشاره فى — السبقيات ولا زالت
عروضه مستمرة الى اليوم ..

وفي ظل المتغيرات العالمية نتيجة للتطورات التكنولوجية سريعة الانتشار كان لا بد للمسرح من تحقيق توازنه وهو توازن لا يأتيه من خارج المسرح وإنما يتمثل في ثورته التي تأتيه من داخل البيت المسرحي نفسه . . وقد ضربنا مثلا بالآثر الذي يحول على أكتاف السينوجرافيا (خشبة المسرح وبنائها المعمارى) التي تشكل ركنا أساسياً في مضمون الإخراج المسرحى ، متحدة بنظام التمثيل يشكل ركنا آخر يستند الى قانسون طبيعى أرسى قواعده العبقري الروسى قنسلطنطين استانسلافسكى Stanislawski بالإضافة الى ظواهر التجارب الطليعية وذلك كله كفيل بتأسيس مسرح شعبى للكافة . .

وهذه الأركان الفنية وغيرها من وجهة نظرنا ، تقف اليوم فى مواجهة تيارات التحدى كاستخدام التكنولوجيا وآلياتها مجرد ابهاراتها وحسب ، وضعف الاعتمادات — المالية المخصصة لدعم المسرح ، وقلة دور العرض المسرحية ، وضعف مستوى الوجود منها ، وزيادة عدد الممثلين ، وغياب فرص التدريب ، بالإضافة الى التقدم السريع فى صناعة السينما والتلفزيون . . ولعل الملاذ الوحيد للحفاظ على كيان المسرح كظاهرة حياتية ذات اثر فعال فى حياة الناس يكون بإدراك المفردات التقنية المشروعة لأركان المسرح الأساسية ، ادراكاً يستهدف اضطلاع فنان المسرح بدوره الى أبعد مدى . .

وفي هذه الدراسة سوف نتناول الركائز الأساسية لفنون العرض وتحديد فعاليتها فى تأكيد معنى التطور فى مواجهة التحديات المعاكسة ، والتي قد تكشف عنها سنوات « المليونيم » /Mellinium/ الثالث مع ازدياد أكتاف العرض الحية شدة وتباسكاً بفعل تطوراتها النابعة من روح الإنسان ، روح الفنان .

الفصل الأول

العمارة المسرحية

والشمول السينوجرافي

اختيار المسرح :

المخرج المعاصر لابد أن يكون على علم مسبق ، ليس فقط بإمكان العرض وإنما أيضاً بالطراز المعماري للمسرح وهذا ما عبر عنه لوي جوفيه Louis Jouvet .. أن خشبة المسرح والتجهيزات ، والديكور ، والعروض تشكل جميعها كلاً واحداً (٦) ومعنى هذا أنه عند التعامل بشكل محدد مع مملكة العرض — المسرحي يتعين على المرء كما يقول جان شوليه (٧) Jean Sholet أن ينصاع إلى مصمم خشبة المسرح والقيود التي يفرضها على نشاط متعدد النواحي .. ولقد أسفرت الأفكار الجديدة غير التقليدية في مجال الديكور عن تغير جذري في المسرح .. وفي يومنا هذا نجد أن التصميم الخلاق لخشبة المسرح له غرض مختلف .. فالسينوجرافيا الآن تهلك العديد من الوسائل الفنية التي تمكثها من تلبية الاحتياجات العديدة للدراما الحديثة .. وتسعى — السينوجرافيا إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمسرح والمتفرج .. وهذا بالطبع منهج معروف سبق أن ميرنا منه بمصطلح الشمول المسرحي (٨) Theatre of Totality وهو مصطلح مختلف عن مصطلح المسرح الشامل ..

وما هو ذا المصمم الفرنسي جى — كلود غرانسوا Guy Claude Francois يخالق عالماً خاصاً بكل من الممثلين والجمهور ، وذلك من طريق إخفاء الحدود بين خشبة والجمهور إلى أنى حد دون الغائيات تماماً .. وتعتبر تصميماته عن عزمه الدموبي أن يترجم الدراما في علاقتها المباشرة مع المكان المسرحي وجعله هذا المنهج يعمل على

العديد من المسارح الفرنسية ، التي تربطه بعالم الترفيه مثل مسرح كوردونور Cordonour في القصر البابوي بأفينيون ، ومسرح أركام Ercam بمركز « بيبينو » وذلك علاوة على تصميماته السينوغرافية بالاشتراك مع أريان مينوشكين Arian Mnouchkine وعروضها المبهرة .

وكثيراً ما يختار المخرجون مبنى مسرح ، دون أن يأخذوا في الحسبان أن هذا الوسط الخاص للمسرح هام بالنسبة الى رسالته كأي شيء يجري في داخل المبنى .. وتصميم مسرحية ما يبدأ عادة بالمسرح الذي تؤدي فيه ، والطبيعة الفنية للمسرحية تتأثر بحجم المسرح وموقعه وشكله العام وترتيب المقاعد فيه وتجهيزه الطبيعي والعاملين به وجمهور نظارته وبيئته المحلية .. فمسرح الدولة في مصر يختلف عن مسرح القطاع الخاص والمسرح في عواصم الدول العربية يختلف عن المسارح في محافظات هذه الدول .. وبطبيعة الحال يكون في وسع أي مخرج أن يختار مسرحاً يلبي احتياجاته ويحقق رغباته ، تماماً كما يستطيع أن يوزع الأدوار على الممثلين ويعين المصممين الذين يلعبون أيضاً كل احتياجاته ..

المخرج واختيار المسرح :

وعلى المخرج ألا ينساق وراء النزعة الطبيعية كان يعتبر المسرح وسيلة لا تتغير لإخراج مسرحيته ، وعليه أن يعتبره جزءاً من مسرحيته وجزءاً من — اهتمامه الإجمالي .. ولاختيار مسرح أو إيجاده أو تزيينه يمكن للمخرج أن يطرح على نفسه الأسئلة الآتية :

١ — كيف تبدو المسرحية في المسرح ؟ وكيف تعمل المسرحية ويحسها الجمهور ، وتبرز للوجود ؟ وكيف يمكن تبرير المسرح على خير وجه ليحمل ما يدور في ذهني كمخرج وهل أريد أن يعرف الجمهور بعضهم بعضاً وكيف يمكن أن أجعلهم الى حد ما على دراية ببعضهم بعضاً ؟

٢ — أن يعيش النظارة الذين أرغب أن يشاهدوا هذه المسرحية .. أن — المسرح لا يوجد بدون اتصال له يرمونه .. ودون وجود الاتصال لا يمكن أن نتجح مسرحية لها نوعية خاصة ..

٣ — ما حجم جمهور النظارة الذين أود أن يحضروا لمشاهدة مسرحيتي .. أن من الحق أن أعرض مسرحيتي في قاعة ضخمة

منما يكون كل المتفرجين المتوقع حضورهم لا يتجاوز المائة مثلا
ومن الحق أيضاً أن أعرض مسرحية شديدة التجريب على
جمهور غفير في مسرح ضخم ..

البنية المسرحية المعاصرة :

يمدنا ستيفن جوزيف (٩) Stephen Joseph من حركة
المعمار المسرحي الجديد التي كشفت عنها تطورات السينما والتلفزيون
وتفردهما في توفير الراحة لدى المشاهد الأمر الذي لم يتوفر لكثير من
دور العرض المسرحية في العالم بسبب التضخم الاقتصادي وارتفاع
تكاليف المبنى المسرحية الجديدة منذ أواسط الستينيات .. والبنية
الجديدة للمسرح لا شك تحقق ميزات عديدة للمشاهد فمعظمها قد بنى
بحيث تتوفر لمنصته مرونة إمكانية تشكيل الأسلوب المناسب لعصر
المسرحية وربطه بحدثة جمهور عصرنا الحالي .. هذا من ناحية ، ومن
ناحية أخرى توفرت لدور العرض الحديثة تحسين خطوط النظر بالنسبة
للمشاهد فأصبح يرى الممثل في وضع اللقطة الكبيرة Close-Up
الشبيهة بلقطة السينما والتلفزيون ، وذلك بعد تدرج مستوى صالة
الفرجة بما يتيح للجميع رؤية واضحة دون معوقات .. ومن هنا اتخذت
معمارية منصة العرض أشكالاً تتناسب والمسرح الأثري القديم أو
مسرح عربة القرون الوسطى والمسرح – الأليزابيثي ومسرح القرن
السابع عشر ومسرح البروسينيم ... الخ (١٠) ..

رجبة المسرح :

لم تعد خشبة المسرح التقليدية هي المكان الوحيد لعرض مسرحية،
وكشفت عروض التجريبيين في كل العالم منذ الستينيات أن رجبة
المسرح أو منطقة العرض لا تقتضي أن تكون مجرد خشبة مسرح .. كما
أن المسرح لا يستلزم أن تكون له خشبة مسرح محددة (١١) فهذا مخزن
أبواب السيارات (الجراج) الذي اتخذته للعروض المخرج الأمريكي
المعاصر ريتشارد شكنر Richard Schechner ليس فيه افتراضاً
خشبة مسرح محددة .. والكثير من المسارح البيئية الفقيرة تذهب إلى
حد أن الحدث يقع في أي مكان في البناء وعلى الأرض مع انتشار الممثلين
في أرجاء المسرح عبر صفوف المشاهدين وجلوهم في المقاعد الخالية –
ان وجدت – وعلى أحجر المشاهدين .. وكل هذا بالطبع لم يكن جديداً
ولكنه أوجد سلوكاً مسرحياً كهنياً في مثل هذا الإنتاج المسرحي ..

استباحة الخشبة :

استباحة خشبة المسرح تعنى امتداد حجم الخشبة ملتصقة بالجمهور وامتدادها الى خلفية المسرح واستباحة خشبة المسرح توجد شكلا مختلفاً من اشترك النظرة .. اشتراكاً يجب أن يضعه المخرج فى الاعتبار وأن يحاول — توجيهه الى ما فيه فائدة للمرحية والعرض .

وهذه الاستباحة يتم تحقيقها فى تصورنا بالشكل الذى يحدثنا عنه مارسيل فريدفون (١٢) Marcel Freydefont « المنصة هى الجزء من المسرح الذى يتحرك فوقه الممثلون أما السينوجرافيا فهى فن تنسيق الفضاء المسرحى والتحكم فى شكله يفرض تحقيق أهداف العرض المسرحى أو الفئائى أو الرافض الذى يشكل اطرافه الذى تجرى فيه الأحداث » ..

وتضم السينوجرافيا الشكل الداخلى للبناء المسرحى ، وكذلك الديكور القائم على خشبة المسرح والملابس وتصميم الفضاء المسرحى والتعامل معه فى استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والمهيات والألوان والصوت والضوء .. ومعنى هذا أن السينوجرافيا تؤدى دورها سعيًا وراء استباحة رحبة التمثيل فى كل اتجاهات البناء المسرحى ..

الأشكال الجديدة :

هناك عدداً من الأشكال الجديدة للمسرح ظهرت فى أوربا وأمريكا فى أعقاب الاجتهادات التى لجأ اليها المخرجون لإيجاد حلول وسطى فى منتصف قرننا العشرين ، كامتداد خشبة المسرح لتكون ملاصقة لجلوس — المتفرجين لتحقيق الحمىبة التى انتقدتها المسرح زبنا منذ عصوره الزاهرة ... وتوالت الأبنية الحديثة بحيث صار كل منها يتبع تقليداً أصيلاً فى المسرح .. ومن هذه المسارح أيضاً ما بنى على أساس تحقيق المرونة الكافية كى يتكيف ومسرحيت الزين الماضى وأساليب عصرها ..

وثمة شكل مميز للمسرح شائع الاستخدام حالياً هو .. مسرح الدفع المحورى (١٣) Thrust Stage ويسمى أيضاً المسرح المفتوح أو مسرح المنصة ذات الأبعاد الثلاثة بمعنى أن خشبته لا يحدها اطار مسرح العلية أما الجمهور فيجلس على ثلاثة أبعاد للخشبة .. وهذا المسرح الأخير قد يكون ذا بعد واحد هو فتحة المسرح الأمامية دون اطار ..

وثمة شكل آخر من العبارة المسرحية الجديدة بدأ بسيطاً في الثلاثينيات هو مسرح (الحلبة) Arena وقد ازداد ثراء بتجهيزه بأحدث الطرز المعمارية والفنية .. ويكاد أن يستبعد إمكانية إقامة منظر مجسدة طالما أن أي شيء مرتفع حتى لو كان قصيراً سوف يحجب رؤية الممثلين من مواضع مخفية وسط جمهور النظرة .. أما فوائد العرض المسرحي في الحلبة فهو التآلف والانغماس في الالتحام مع جمهور النظرة الذين لهم ضلع في الدراما بطريق المشاركة .

ولعل المسارح المقابلة في الخلاء أو المسارح المدرجة التي أقيمت على غرار المسارح في اليونان وروما — رغم ضراوة مناخ تلك البلاد التي قد لا تساعد كثيراً على استقلالها إلا لأوقات محدودة .. فما بالك والعالم العربي يتفرد بوجه عام بميزة تمتعه بمناخ يلائم تلك النوعية من المسارح ومع ذلك لا تجد لها أثراً اللهم إلا في بلد عربي واحد وربما بلدين أو ثلاثة على الأكثر .. ومع ذلك فمسرح الحلبة هو أكثر تلك الأبنية اقتصاداً في تكاليف عروضه وتكاليف بنائه (١٤) ويحضرني القول مرخة المخرج البريطاني العالمي المعاصر « بيتربروك » الذي قال : .. في وسعي أن آخذ أي قضاء خال وأطلق عليه اسم مسرح عاري Bare Stage وهذا الشكل هو الذي كان يعطى الممثل مساحة كافية للأداء والحركة .. وهذه الظاهرة تتفق ومقولة أن فن المسرح هو فن الممثل أولاً وآخرها وفي جميع الأحوال ومعنى هذا أن الممثل هو الكائن الأول والأساسي في العرض المسرحي وليس الديكور أو الإضاءة أو غيرها من الأدوات والزوائد المسرحية (١٥) .

ومنذ مسرح الستينيات والمسرح المعاصر يشكل انتفاخاً فنياً وجهاهياً يمثل في أعمال مخرجين مبالغة أمثال « جروتوفسكي » Grotowsky .. وما أحدثه جروتوفسكي في المسرح أثمركثيراً بين الأوساط الفنية في العالم .. ولا ينبغي بحال أن نقل ما قبله هذا المبدع لفناني عصرنا .. ففي أعمال جروتوفسكي مواجهة حاسمة ضد المسرح البرجوازي أو ما سبق أن أسماه مير هولد Myerhold بالمسرح الاحتفالي — مسرح غايته التمتع فحسب .

ماذا يعني مسرح جروتوفسكي :

إن مسرح جروتوفسكي يصمم أو يعدل كما يشاء المخرج ومن يعملون معه (١٦) .. أن جروتوفسكي يجد مسرحاً جديداً لكل مسرحية .. قبلانسمية المسرحية الدكتور « فاوست » Dotor Faust

مسرحتها مختلف عن مسرح مناسب لمسرحية « الأمير الحازم »
Constant Prince أو لأي مسرحية من أخرجيه ..

ويتأثر كثير من المخرجين المعاصرين باتجاهات جروتوفسكى فهذا ريتشارد شكنر Richard Schechner يؤسس فرقته التمثيلية الأمريكية بنيويورك بعيداً عن بروود وارى — حى المسارح — لمؤجر مخزناً — جراج — خال حيث استخفيت ثلاث منصات صنعت فوق بعضها وغطيت بالسجاد لتكون بمثابة مكان واحد للتمثيل وفرجة المشاهدين على السواء .. ودمى جمهور النظارة للجلوس حيث يشاعون وهذا بديل عند شكنر لدار المسرح التقليدى ..

ومعظم المسارح الجديدة تتخذ مواقعها من طرز مختلفة من مناطق الأداء وقد سبقت الإشارة الى أهمية الخلاء فى بلدان المنطقة العربية كما اشرنا الى امكانية الحلول الوسطى لكسب مسرح البروسينيوم لمحبيبة اكبر اذا — تحول الى مسرح دفع محورى بالتخلص من بعض المقاعد وامتداد المنصة .. ومسرح آخر يمكن أن يتحول الى مسرح خاص جداً (تجريبى الشكل) باغلاق مساحات بفواصل أو بانزال ستائر .. كذلك يمكن العمل على أن يبدو مسرح حديث « عتيقاً » بتعليق مصابيح غازية واعلانات ملصقة لمسرحية قديمة فى الدار — كمسرحية « مجنون ليلى » لاحد شوقى مثلاً ويمكن زخرفة جدران المسرح — بديكورات لحمل الجمهور على أن يحسوا بجو عصر آخر وهكذا. ..

العناية بنظام المناظر :

فى مواجهة التضخم الاقتصادى المطرد فى كل الاتجاهات يتحتم على المخرج أن يعمل بكل الامكانيات قليلة التكاليف حذافاً على استمرارية العمل المسرحى الذى لا يعيش الا بوسائل العرض .. ويتطلب الأمر وعياً بمفردات العمل وحاجاته الضرورية .. ولهذه الاسباب فان طبيعة المناظر تتطرق بالضرورة بتكوينات المخرج للمناظر وفى هذا المجال يكون صوت المصمم قوياً شديداً .. ولكن بمبادرة — المخرج — وموافقته ضروريتان على وجه الاطلاق .. وكل مجموعات المناظر تقريباً يمكن أن تتضمنها ثلث سبقت الإشارة اليها بكتابتنا المخرج والتصور المسرحى وتطوى على النماذج التالية :

١ — ديكور واقعى واحد (يمثل بيئة واقعية حتى ولو بصورة تجريدية).

٢ — ديكور تجريدى واحد (لا يمثل بيئة واقعية) ..

٢ — ديكورات متعددة واقعية أو تجريدية ..

٤ — لا ديكور وبقاء المنصة عارية ..

.. ان المخرج الحريص على الحد من تكلفة العرض الذى بين يديه يشارك فى التصميم الأساسى للمسرحية .. انه يريد الديكور خفيفاً ورقيقاً أو ثلثها محزناً أو مضغوطاً مختصراً ، أو مهوشاً فى حالة فوضى أو شاهقاً جداً وريفيّاً بسيطاً أو اثيراً سهوياً أو شعبيّاً أو مستقبليّاً أو حلزونيّاً أو طبيعيّاً ، أو ضحلاً أو عتيقاً أو مهما يكن .. والمصمم يتوقع من المخرج أن يصف له ما يريده بكلبات ومصور وتلميحات وأحياناً بالتفصيل . وجودة التصميم أيضاً ترى فى العناية بالأزياء وخاماتها وتكلفتها بما يحفز على المزيد من الإنتاج المسرحى .. نحن لا نريد مسرحاً باهظ التكاليف ، ولا نريد مسرحاً تشوبه العيوب .. نريد مسرحاً يحمل عوامل نجاحه فى مواجهة كل ما يتسبب فى الإفلال من هذا النجاح .. وليس — صحيحاً أن عوامل نجاح المسرح تقاس بمعايير الذخ فى الصرف على عروضه وهذا وجه من أوجه التحدى للتضخم الاقتصادى المتزايد ..

على أن كثيراً من المخرجين قاموا بتصميم مناظرهم بأنفسهم ، وليس من شك فى أن تصميم الإيطالى فرانكو زيفاريللي Franco Zeffarelli لمناظر مسرحية « روميو وجوليت » التى أخرجها لمسرح الأولفليك بانجلترا سنة ١٩٥٦ وكانت على طريقة الأسلوب الواقعى كنوع من التحدى للبالوف فى الإخراج — الشكسبيرى المعتاد بالأسلوب الرومانسى الذى سيطر فترة من الزمن .

ضرورة التحليل :

لا أشك مطلقاً أن أحداً لا يوافق على دراسة المسرحية المقررة للعرض دراسة تفصيلية .. ويقدم المصمم أورين باركر Oren Perker نموذجاً فريداً لتحضير الديكور أرى انها مفيدة للفنان العربى وهى تتم من خلال قراءات ثلاث : الأولى للمحتوى Content ، والثانية لهدف المسرحية intent ، والثالثة والأخيرة للتقنية Technique وفى المرحلة الأولى يسمح الفنان لنفسه أن يستجيب لما يقرأ كواحد من المشاهدين دون أن يسمح لنفسه أن تتسلط عليه فكرة مسبقة للخلفية غير وصف المؤلف .. وهنا تتكون لديه استجابة انطباعية كلية تتحدد فى سؤالين : ما هو جنس Genre المسرحية وما هو الجو النفسى السائد فيها .. فلذا ما انتقلنا الى المرحلة الثانية للكشف

من محتوى المسرحية تكون القراءة يحرص لما بين السطور وما يوجهه المؤلف من إرشادات لمعرفة الموضوع ومعرفة الأسلوب (١٧) خاصة في مسرحيات العصر الحديث .. هل ثمة رموزاً سيلية أو رموزاً في حياتنا اليومية الطبيعية ، وما درجة الواقع وغير الواقع التشكيلية
Scenic Environment

وكثير من المخرجين لا يدركون حقيقة الأسلوب — أحد الأركان الأساسية في العمل المسرحي .. فهناك الأسلوب الأدبي للكتابة وأسلوب التمثيل والأسلوب المتكامل للمخرج والأسلوب المرئي للديكور والملابس والأضاءة .. — فالأسلوب يشكل اتجاهات تعبيرية للعرض في إطار إبداعي .. والأطر الإبداعية أو العناصر المشكلة للمنظر من خلفيات ومستويات وأضاءة والتي تشكل جملة الديكور يمكن أن تظف باتجاهات أو أساليب حسب درجة الواقعية أو المثالية للمسرحية .. والأساليب كثيرة ومتشعبة منها ما هو أساسي ومنها ما هو فرعي وهى ضرورة لازمة لفنان المسرح ..

الأساليب المعاصرة للمناظر :

إن الالام بأحدث الاتجاهات الفنية في أساليب المناظر يساعد ليس فقط للارتقاء بمستوى جماليات العرض ولكنه يزيد في استقرار الفن المسرحي كظاهرة حياتية لا غنى عنها .. وبالتالي لا تتأثر بعوامل النكوص والهبوط التي قد تصيب المسرح من آفة لأخرى ..

وأساليب المناظر تتحدد من خلال درجات محاكاتها الطبيعية كما يوضح ذلك « أورين باركر » ويأتى أسلوب التصوير Representational على رأس الأساليب الفنية وهو صورة مشابهة للحياة في الطبيعة .. وتأتى الصورة النهائية على قدر مهارات الفنان .. أما أسلوب المباشرة Non-Representational فهو عكس أسلوب التصوير تماماً وهو أسلوب جمالي أكثر منه أسلوب تصويري .. أسلوب شكلي بالدرجة الأولى ، شفاف مجرد ، واللون فيه يحتل مرتبة عظيمة ، ويخلو من أية محاولة لخلق أشياء مماثلة للطبيعة أو من صنع الإنسان .. وبين هذين الأسلوبين المتطرفين المباشر والتصويري ترقد درجات من الواقعية والتجريدية ، أو اللاموضوعية الكابلية ، كما يحاول المصمم تعسيفها ..

لاحظ أن معظم الأساليب بما فيها اللاموضوعية الصرفة تبرز أساساً من الموضوعية .. ومعنى هذا أن المصدر الطبيعي لتسميم

الشكل المجرد يمكن التعرف عليه برغم ما قد يصحبه من تشويه أو تجريد زخرفى أو نمط استلايلازى (١٨) .

لاحظ أيضاً أن تصميم المنظر المسرحى حسب أصول السينوجرافيا وهو ما يختلف عن سائر الفنون المرئية يكون وثيق الصلة بالتقليته وعصره مهما حاول المصمم فى الابتكار والإبداع .. وبطبيعة الحال لا ننسى أساليب التاريخ تدرجاً من المناظر المرسومة فى القرن ١٩ ، ونزع الحائط الرابع فى بواكير قرننا العشرين .. ولا شك أن الأشكال المعاصرة للمسرح من « أرينا » الى « منصة دفع محورى » للممثل الى المسرح « مفتوح النهاية » Open End Stage تعمل كلها على تأسيس أسلوب جديد للعرض مختلف تماماً فى اعتياده على الواقعية ، ويعتمد بالتالى على طبيعة التنسيق للأدوات المسرحية، وعلى خيال الجمهور فى إبداع البيئة للمشاهد المسرحى ..

وثمة تأثير لا يمكن إغفاله كما يوضح الدكتور صبرى عيد العزيز يتبلور فى بصمة المصمم المعاصر وهو أمر لم يكن معروفاً من قبل وهو ما يثرى المجال الإبداعى للتصميم وهذا يشكل عنصراً هاماً فى التأثير على الأسلوب التشكيلى للمنظر ..

التمثيل والأساليب الأدبية :

يقدم الشكل الدرامى على أساس من اتحاد كل من الأساليب الأدبية والتمثيلية ، ولا بد لهم من توازن درجة من الوحدة والاضغف الشكل الدرامى ..

والأسلوب الأدبى يقدم من خلال الحوار درجة المثالية المقدمة فى المسرحية كما أن أسلوب المسرحية قد يحتوى على قسم متداخل من واقع الحياة وآخر يرتبط بالتعبيرية ..

والأسلوب المحمى البريختى ومحاولاته لتجريد خشبة المسرح من الإيهام أو أى محاولة لصنع الحقيقة ، لا شك لها تأثيرها على أسلوب المنظر ، فهو يسعى لاستمالة الجانب العقلى لجمهوره محرضاً إياهم على الاستمتاع وعلى رد الفعل .. وهكذا يبدو مسرحه العارى Bare وما يحتويه من مواد واقعية ، واجهزة ظاهرة لإضاءة بيضاء ما يساعد على خلق جوهر مناظر المسرحية ..

وهناك تلتقظ ظاهرى يتمثل فى التعارض مع التقاليد المسرحية ومحاولة تحريرها بفرض نظام مسرحى جديد يبدو هو الآخر من قبيل

الخداع لأنه يتمخض في النهاية عن تمطية تشكيلة لتماثيل من خردة
مألوفة لمالنا اليوم ، ومن غن شمعى Pop يستجيب له الجمهور بشكل
أو يأخر لبراعته غير التقليدية ..

وأسلوب التمثيل اليوم في معظم الأحوال يقترب من الطبيعي اذا
قورن بأمثلة من انماط العصور ١٧ ، ١٨ ، ١٩ .. وأسلوب التمثيل
عادة يستقى نمطه كما تفعل المناظر من أسلوب النص ..

وثمة ملحوظة ذكية يسوقها الينا واحد من نقاد التصميم وهي أن
المناظر الاستايلازية والنمطية لا تستدعى بالضرورة أداء مماثلا كما
فصل جوميلزير Jo Mielziner الأمريكى فى ديكور مسرحية
« وفاة باتش متجول » لأرثر ميللر وأما اذا كان التمثيل
« استايلازيا » فمن المحتمل أن تكون المناظر كذلك .. أما الجمهور فسوف
يقبل أى درجة من الإبتعاد عن المنظر الواقعى طالما كانت هذه المناظر
متناغمة وذات ذوق مقبول ..

ولكى يسير المصمم في الاتجاه الصحيح وحتى لا يقابل العرض
بالنقد وضعف المستوى يعود الى النص بعد أن يكون قد انتهى من
مراجعة المتطلبات الفنية مع المخرج ، تلك المتطلبات التى تدور حول
الموضوع والأسلوب والتفسير .. يعود المصمم الى النص للدراسة
التقنية ، فهناك متطلبات تفرضها حبكة التكوين وتغيير الأماكن بمعد
من المناظر ، وعدد الممثلين الذين يشغلون المسرح في مشهد معين
وابواب الدخول والخروج وكل إرشادات النص الظاهرة وغير الظاهرة
مما يرد في الحوار وكل هذا يقودنا الى تطور الفكرة الأساسية لخطة
العرض ..

بهذا المحفل الشكلاى الذى عرضنا فيه تحديات العمارة
المسرحية والسينوجرافيا الجديدة يتضح لفنان المسرح أنه لا يبدل
عن قدراته الإبداعية مهما بلغ جنون التكنولوجيا وتوقعات المينيوم
الثالث .. وليس معنى ذلك أننا ننكر دور التكنولوجيا فى تطوير العمل
المسرحى فى مجاله دراسة الجماهير أو دراسة تنظيم وسائل الحجز
والتسويق أو حتى دراسة الخامات وما الى ذلك ولكن سيبقى السؤال الذى
لن يوجد جوابه الا فى عقل ووجدان الفنان مصمما كان أو مثملا أو
مخرجاً .. انه الإبداع البشرى .. أما اعتماد المسرح التجارى على إبهارات
التكنولوجيا فى العروض المسرحية أو التلفزيونية فهذا أمر آخر يفكرنا
برجل الاستعراض Showman الاسم الذى وصف به بعض النقاد

ماكس راينهاردت Max Rienhardt بأنه لا ينتمى الى عداد المخرجين .. وانما نظراً لاتجاهاته الحرفية نحو الألعاب النارية والاعمال الاستعراضية فقد أطلق عليه لقب « رجل الاستعراض » الأمر الذى لم يكن يرضى عنه هو شخصياً لأن راينهاردت لم يكن إلا فنانياً انتقائياً Eclectic ولم يكن فنانياً ينتمى الى «هالة مذهب التلقينيين Eclecticism كما وصفوه بل كان مخرجاً عظيماً ومجرباً ومنظراً لأدواته التى اعاد بناها كثير من المخرجين الالمان ..

ولعل راينهاردت وهو على هذه الكفاءة من الفهم لمقومات التقنية ووسائل الحرفية ، كان يتلمس الطريق الى استيعاب اكتشافات السينوجرافية بكل أبعادها والتى امتزجت شروطها ونحن على مشارف القرن ٢١ على أيدي كبار المصممين الفرنسيين والتشيك .

الفصل الثاني

تطبيقات فى تصميم العرض فى مسرحى الكبار والصغار

أولاً : مقدمة :

ان الفطرة الحساسية الواعية المحبة للاستطلاع لدى الجمهور ،
تجعل من الأمور المحتومة أن يرتكز نصيب كبير من — المسئولية عن
الفعالية لمسرحية على العرض المسرحى ..

بأية بهجة وبأى تهليل يتقابل الجمهور أى تغيير فى الديكور وبأية
دقة يستطيع بها الجمهور أن يصف الأدوات المسرحية Properties
الرئيسية الى أصغر التفاصيل ..

ان أى مؤثر مبلشر يتم اختياره بصورة مناسبة يكون له وقع على
هذا الجمهور بدرجة شديدة وحادة ..

وإى شغلات وحركات ملتوية ، تعبيراً عن البهجة هى الاستجابة
المباشرة التى يستقبل بها هذا الجمهور كل مؤثر ..

وليس من شك فى أن الطرق المتسمة بالاهمال فى استخدام —
المنابر التى تترك من عروض مسرحية سابقة ، أو الأزياء ، أو المصقات
لا تستحق الاهتمام لأن تطلق العنان للخيال على خشبة المسرح ، أما
المظاهر المتسمة بالعناية لعرض مسرحية على خشبة المسرح فلا شك
أنها تستحق تفكيراً أو تخطيطاً خيالياً يتفق مع اختيار المسرحية وأجراء
التدريبات عليها ..

والمبتدئون فى مجال المسرح كثيرا ما يصابون بالذعر من الطالب
الذى تبدو انها لا تنتهى والتى يبدو أن أكثر المسرحيات تواضعا وشعبية
تلج على وجود تسهيلات تقنية مع الأصالة .. فهناك ديكورات
بسيطة وهناك ثلاثة أو أربعة ديكورات تكون مطلوبة ، وأحيانا يكون —
مطلوبا عدد لا يقل من خمسة عشر من المناظر يستدعيها العمل . كذلك
الاعداد الكبيرة من الممثلين الذين يتحركون فى اطار عهود
تاريخية أو اطار « ماضى رومانسى » يختلجون الى فسحة كبيرة من
الزمن ، وحصة كبيرة من المال على السواء من أجل توفير الأزياء .
والمظاهر Visions وفعالية السلسلة المتوالية للأحلام والرؤى
السحرية والأحوال الجوية وظروف الطقس وكذلك الجو غير الواقعى
والضرورية للأحداث غير العادية « راجع قصص ألف ليلة وليلة »
التي تعتمد على الاضاءة والتي تتم بعناية ومرونة التحكم وثمة
« مكياجيات » غير عادية لحيوانات وساحرات — وشخصيات خيالية
من كل الأنواع لا يمكن ابداعها بأحمر الشفافة وغيره من اللون الأحمر ..
ولعل معظم الأدوات المسرحية لا توجد فى بيوت الممثلين أو اصداقاء
المسرح .

وهذه المشكلات التقنية وغيرها من المشكلات يمكن ان تقلق
معظم المنتجين المسرحيين فى أى مسرح أو فرقة ، ولكن على حل هذه
المشكلات يتوقف نجاح المسرحية ..

ان ثمة مهام أساسية للمخرج (١٩) تتعلق بتفصيل القواعد التى
يتبعها فى بناء خطته الأساسية ، اذ ان استخدام الفراغ المتاح لخشبة
المسرح يجب ان يتقرر قبل البدء فى التدريبات ووضع المداخل والمسافات
التقريبية بين النقاط المختلفة فى الديكور ووضع الأدوات المسرحية ربما
يقررها المخرج ويشرحها المصمم وفى هذا الصدد اما أن يحول المخرج
المسئولية عن المظاهر البصرية للعرض المسرحى الى المصمم وأما ان
يواصل القيام بها بنفسه ..

نحن الآن بصدد الشخص الذى يقوم بوظيفة المصمم سواء كان
هو المخرج الذى يقوم بتنفيذ خطته التى يضمها للعرض على خشبة
المسرح للصغار أو مجموعة من العاملين فى تصميم المناظر والاضاءة ..

وظائف

العناصر البصرية في الخطة الإجمالية للعرض المسرحي

بما أن العناصر البصرية (٢٠) في العرض المسرحي للجمهور تساهم بصورة حيوية في الانطباع الإجمالي الذي يلقاه هذا الجمهور من المسرحية فإن طبيعة هذه المساهمة ينبغي ألا تغرب عن البال وأن توضع بوضوح نصب العين ..

والعناصر البصرية ينبغي أن تسمى إلى المساهمة في العرض المسرحي كما سوف نتحدث عن ذلك في النقاط التالية :

١- تناول طعم الديكور وخطه وتفاصيله والأزياء والأدوات المسرحية، سوف تساعد الجمهور على أن يعرفوا أين وفي ظل أي الظروف يحدث الفعل ، فما يراه أكثر روعة يسمعه .. ولهذا السبب لا يستطيع المخرج أن يعتمد على الكلمات التي ينطق بها الممثلون لكي يعرف الظروف التي تقع فيها أحداث المسرحية .. ففي اللحظة التي يبدأ فيها العرض ينبغي أن يحس الجمهور الجو الرومانسي مثلاً لبلد بعيد مثل الوادي الجديد أو الضواحي الحالية للقاهرة الكبرى كمدينة ٦ أكتوبر أو مدينة السلام الخ الخ ..

والحقيقة القائلة أن الصغار في مسرحهم ليس بمقدورهم أن يعرفوا أصلها أو موضعها جغرافياً ولا يعرفون أي شيء آخر غير ما تفرضه الألفاظ بتقديم صورة دقيقة مطابقة في كل التفاصيل ، بقدر ما تكون الدقة هامة لإدراك كنه القصة وتوثيق المنزلة الاجتماعية بصلة خاصة ، إذ أن مسرحيات الصغار تقوم بالتعليق على التباين بين الجدارة الظاهرة والحقيقية للشخصيات ..

٢- إن تصويراً لكوخ يجب أن يكون متواضعاً إما القصر فيجب أن يكون فخماً رائعاً ، والإضاءة ينبغي أن تساعد على أن نقول علواً على ذلك الظروف التي تقع فيها أحداث المسرحية - الطقس ، ووقت وقوع الأحداث في النهار أو الليل والفصل الذي تقع فيه خلال العام ..

٣- وثانياً - ينبغي أن تعمل العناصر البصرية بطريقة ديناميكية لمساعدة الممثلين على رواية القصة - والمنظر التي لا تقدم إلا الخلفية للفعل ، تساهم قليلاً في المسرحية بغض النظر عما هو جميل في مظهرها ..

كذلك فإن الملابس الجميلة والثمينة والتي لا تساهم في رسم الشخصيات تكون بمثابة ضياع للمال .. أما الأدوات المسرحية التي لا يستخدمها الممثلون فلا تساهم في أى شيء سوى إشاعة البلبلة بين أفراد الجمهور وينبغى إزالتها من خشبة المسرح ..

والديكور والأزياء عموماً ينبغى أن يتم التعرف عليها ببطء للدور الذى تلعبه فى الفعل - الحدث .. ويفحص عدد قليل من النصوص المحلية يبين مدى الارتباط الوثيق بين القصة والأدوات والزوائد المسرحية من أشجار وفواغذ وإبواب سرية تفتح ... الخ ..

إن تغيير الديكورات كثيراً ما يتم أمام أعيننا بينما يستمر الفعل بعيداً عن الأنظار ..

ومع كل ما سبق من الاهتمام الكبير لكل المطالب التوعوية للعرض ، فإن اهتماماً لا يقل عن هذا شائناً ينبغى أن يولى للاستعمالات الجمالية للعرض ..

والمصممون فى حاجة الى أن يقدموا نماذج للحركة يقوم بها الممثلون - وعناية خاصة توجه الى الكلام الهام ، وتخصيص - مساحات بؤرية مركزة لمشاهد محددة بالذات ، ومستويات للتأكيد، وفراغ للطاردات والرتصات والمعارك بالسيوف واطار طبيعي للاختفاء ومناظر للمواكب وغيرها والأنواع العديدة الأخرى من العمل المتميز ..

لما الإضاءة مبنية أن تستخدم لتكشف صورة المسرح اذ أنها مطلوبة لتوجيه الانتباه الى الأحداث الهامة ، وللتكامل بين العناصر التشكيلية Plastic elements للصورة المسرحية وبين حركات الممثل ..

وقد وجد أن التنويع فى مستويات خشبة المسرح مفيد بصفة خاصة فى المسرحيات الجهايرية فى مساعدة الممثلين على رواية القصة ، فهى لا تجعل حركات الممثلين يمكن أن تكون ذات معنى أكبر ومتنوعة فحسب، بل أنها يمكن أن يراها المتفرجون بدرجة أفضل وهى تكاد تكون ضرورية للمشاهد الضالع فيها عدد كبير من الشخصيات أو المواكب المتتابعة .. وذلك للحفاظ عليها منفصلة ، ومع ذلك يكون تركيز بؤرة الانتباه على الشخصيات الرئيسية وعندئذ تصبح الأرضية بمثابة فراغ اضافى يتم فيه التمثيل ويمكن أن يستخدم المخرج فى أن يبرز الى حيز الوجود أنواعاً مختلفة فى سلسلة متعاقبة من الصور المسرحية ..

والوظيفة الثالثة للعناصر البصرية للانتساج المسرحي ، هي اثاره
الانكار. ومواظف لها صلة بالموضوعات themes التي يقوم بعرضها
كاتب المسرحية ..

ونسخة المسرحية المكتوبة script يجب أن تكون نقطة
الانطلاق بالنسبة لكل الفنانين الذين يعملون لكي ينعثوا الى الحياة
مسرحية ويبرزونها الى حيز الوجود ..

ومصمم المناظر يعمل مع المخرج لاكتشاف الموضوعات اللازمة
للدراما ، والطرق التي سوف تعرض على جمهور المتفرجين .. والمخرج
او فنان المناظر الذي يعمل دون أن تكون له معرفة واضحة بما تعنيه
المسرحية على المستوى الرمزي أو المستوى المجازي هو مثل رجل يقوم
ببناء عمارة ضخمة من رسوم تخطيطية غير منظورة ، فعمله قد يكون
جديلا ، ولكن لا علاقة بينه وبين الأحلام الأصلية ..

وثمة مثال يمكن تصوره في هذه النقطة لو افترضنا شخصا
مسجوناً داخل إطار كله خطوط مستقيمة توحى بالضغط والنظام
الصارم وعندما يخرج الى مقدمة المسرح يشعر بالحرية حيث الفضاء
الفسيح ..

لقد كتب القليل عن الرمزية في المسرح وان كانت توجد في
المسرحيات نفسها وفي القصص التي تقوم عليها المسرحيات والاشكار
تنقل الى اذهان الجمهور بواسطة رموز أو كلمات أو الحان موسيقية أو
ديكورات أو فعل وكلها رمزية لأنها تمثل شيئا غير تمثلي صورة متعارفاً
عليها للشيء الفعلي الذي يتم تفسيره وإدراك كنهه .. والحق أن
جمهورنا لا يزال يقوم بعملية تطوير القدرة على التعميم من واقع الأمثلة
وتطوير المفاهيم التي يقيم عليها التعميمات .. ومع ذلك فاننا نستطيع
أن نفترض أنه ليس بمقدورهم أن يفهموا كل الرموز لا شيء سوى أن
الحاجة تدعو الى معرفة واسعة وخبرة كبيرة لإدراك الأشكال المتقدمة
الجديدة وعلى كامل بالمسرح ..

وفي مسرح الكبار والصغار على السواء نجد أن الأشكار
والمواظف التي لها صلة بالدراما يجب أن تستلار بواسطة رموز ..
والحقيقة القاتلة أن الرموز المستخدمة يجب أن تكون حرفية Literal
تلياً ينبغي ألا تثبط عزيمتنا وتمننا من أن نحاول العثور على الأشكار
والمواظف الصحيحة لكي تعرض موضوعا theme معيناً
سوف يعنى ما هو مقصود أن يعنيه بالنسبة لجمهور من سن معين ..

ان الـذهـن والعواطف يعملان معاً لتفسير مسرحية ما ٠٠ والمتفرجون ينبغي ان يدركوا ذهنياً فخامة الرياش في بيت يتم على الثراء والرخاء وعلى المصمم ان يصل الى ذهن المتفرج وقلبه بتفاصيله التي يقوم باختيارها بعناية ليزرع بذور المعاني العميقة لاثارة العواطف التي تتلق مع المقاصد التي يرى اليها كاتب المسرحية ..

اما الوظيفة الرابعة التي تقوم بها العناصر البصرية خاصة في مسرحيات الصغار فهي التعويض عن فهمهم غير المؤكد للغة ،وعسن الحاجات كالتصاوير او الراحة ... الخ السيكولوجية الموحدة لهؤلاء ، بل وعن التقنيات التي يتوصل بها الممثلون الاصغر نسبياً ، والتي تفقر الى المهارة والقيود الطبيعية للزمن الجارى ومدى الانتباه وكل ما يحكم الكاتب المسرحي لمسرحيات الصغار يجعل من المحتم تقريباً ان تكون الصورة المسرحية مفهومة ويمكن ادراكها والتعرف عليها بدون اية كلمة اخرى .. والتفسيرات المستفيضة للبيئة الفيزيقية ينبغي الا تكون ضرورية .. واذا ما قام المصمم بمعالجة مادة المشهد بطريقة صحيحة فان كل ما يحتاج الـرء الى معرفته سوف يكون حالاً مفهوماً بمد فتح الستار او عند بداية العرض ..

على ان الصغار يتوقعون الى ان يروا الصور التي تحتشد في اذهانهم تبعث الى الحياة على خشبة المسرح ، ويتوقعون ان يجروا الاحساس بالانجاز الذي ياتي بتعقيدات هائلة تقسم على خشبة المسرح بصورة ملموسة ويتم التغلب عليها كالفخامة في القصة العالية الامتياز « هانزل وجريتل » Hanzel Gretel والكهف في قصة علاء والمصباح .

ان العناصر البصرية في الانتاج المسرحي والتي قد تعبر عن جمال لا دنيوى — جمال يفتقص الجهور في حياته اليومية تعتبر التزاماً من اقدس الالتزامات التي تقع على عاتق المخرج او مصمم المناظر ..

على ان الممثلين الصغار بقاماتهم الصغيرة (هذا عندما يمثل الاطفال) وامواتهم المحدودة في نقل القوة ، والتقنية الخالية من المهارة نسبياً والتي يتوصلون بها تحتاج الى مساعدة من العناصر البصرية اكثر مما يحتاج اليه الممثلون الكبار في توصيل الافكار والعواطف الخاصة بالشخصيات الى جمهور المتفرجين للاطفال ..

والديكورات التي تركز الانتباه على هؤلاء الصغار من المؤدين وترفع من شأنهم ينبغي ان يتم تـغييرها .. اما الأزياء فهي لا تبرز

الشخصية فحسب ولكنها تساعد على أن يشعر الممثل أنه يشبه الشخصية التي يقوم بأداء دورها ..

والإضاءة التي تفسر باستمرار المزاج المقصود من الفعل التدريجي (المتطور) Progressing action تزيد من قدر الأثر الفعال للأداء المسرحي وذلك على الممثلين وعلى جمهور المتفرجين على السواء ..

والأدوات المسرحية تحمل على الاقتناع بما يعرض على خشبة المسرح أقل مما يحدث للأشخاص الكبار ..

وقصارى القول فإن الفرق المسرحية التي تستخدم ممثلين من الصغار ينبغي أن تؤكد على المعايير التكنيكية العالية المنبئة في المسرح لمساعدة الممثلين .

تطوير تصميم المناظر

إن مصمم المناظر بعد أن يعرف بصفة عامة ما ينبغي أن تساهم به العناصر البصرية في الإنتاج المسرحي يبدأ في تطوير تخطيطه . وهو في مبدأ الأمر لا يولى أى اهتمام للديكورات المختزنة أو اللوحات التي يمكن أن تكون لديه في المخزن ، بل أنه ليتجاهل ميزانيته ، أو أن المسرحية يجب أن تعرض في جولة ولسوف يحاول أن يجعل هذه فترة حلم ، يسمح لخياله أن يخلق عالماً وأن يجسد بصرياً المثل الأعلى لا المصالحة التي لا مفر منها ، فذلك يمكن أن تأتى غيماً بعد وأنه في البداية في حاجة إلى رؤية مثالية ويبرز منها في آخر الأمر التصميم العملى وفى كل قرار كبير يصل إليه المصمم بالذات ويتخذه .. ينبغي أن يراجع ما يعمل به مع المخرج إذ أن التفاهم بين الاثنين أثناء هذه العملية بأسرها له أهمية قصوى للوحدة النهائية للعرض المسرحي ..

رؤية الصغار في مسرح الصغار

ربما يكون للصغار صورتهم الذهنية Vision الخاصة عن الموقع الذي ينبغي أن تقع فيه أحداث القصة ولا يهم كثيراً بالنسبة لهم أن تكون القصور والقلاع في زمن مسرحية « الثلجة البيضاء » Snow White - وهي مسرحية صغار عالمية - فعلاً ومظلمة وقدرية

بصورة لا تصدق ولكن نكريات للصورة التي رسمها والت ديزنى Walt Disney، لفصر الملكة الشريرة سوف تقبل لهم أكثر وإعسية وظهت قصور أخرى على شاشة التليفزيون فى شكل حديث أضيفت إليها صورة رومانسية تعكس الطبيعة الرومانسية للقصص نفسها .

أما حجرات العرش بالقصر فتبدو ضخمة فى النسب . . والأشخاص يبدون أقزاماً تحت عقود رئيسية من الطراز القوطى وسجاجيد فاخرة ومفاتي هائلة . . والكوخ الخشبى بصفة عامة ، دافئ تقر به العين وينشرح له الفؤاد مألوف بأبعاده ، وذلك بالنسبة لكل الأشياء الموجهة الى المدفاة الحجرية التى تزود الخجرة بالحرارة وتقاوم لمحة رياح الشمال الباردة . . وثمة كهف يكون مليئاً بأشكال غريبة بارزة غير منتظمة وجدران جرداء وحافت بارزة ضيقة ليسير عليها المرء . . وحديقة القصر فيها درجات من الرخام ودرزينات ونافورات تسبح فى ضوء القمر . . بينما المزرعة أو ساحة الكوخ عبارة عن فراغ مكشوف محاط بسور خشبى ، وربما بجدار حجرى ينحنى على عتبة الباب . .

ومفاهيم مثل هذه قد استخدمت فى مسرح الصغار الأجنبى لتبرز وجود الديكورات المختزنة . محل قصر أو جزء خارجى فى مبنى ريفى . وعدد كبير من المسارح فى العالم لا يزال يستخدم مثل هذه العناصر الباقية الموروثة . ومن الواضح أن مثل هذه الذخيرة من الديكورات لا يمكن أن تعكس أى صفة من صفات مسرحية معينة وهى لا يمكن أن تنيد الا فى أن تكون خلفية يتم فيها أداء الفعل .

والمصممون اليوم يعرفون أن كل ديكور بغض النظر عن التشابه فى الموضع العام ، له متطلباته الخاصة الفريدة وجوه الخاص المميز والصفات التى لا بد من إبرازها بالنسبة لجمهور الصغار تختلف فى كل مسرحية حسب النية التى انصرفت إليها إرادة كاتب المسرحية والخطبة التى وضعها المخرج فكوخ ما قد يحتاج الى نوع معتد من الفوضى والعدم وهذا على سبيل المثال . .

وفى مسرحية الطائر الأزرق لميتر لينك Maeterlinck نجد أن جو الفقر فى الكوخ يخضع لإحساس بالحب وسعادة الأسرة . .

والمصمم لا يكون ناجحاً فى عمله الا لأن بمقدوره أن يبرز الصفات الجوهرية لكل ديكور . يهيم ما هو مطلوب للفعل الذى يقع داخله .

ومهايم الأطفال مما هو محلى انما يقوم على وجهة النظر الخاصة
جداً للطفل من العالم الذى يقع حوله ، ومن نقطة رؤيته البسيطة تظهر
الاشياء اكبر مما هى عليه فى الواقع ..

والرسوم التى يتنمها الصغار فى الغالب عقب مشاهدة عرض
مسرحى تقول : ما هى الوحدات الخاصة بالمنظر ، واى الأدوات
المسرحية واى التفاصيل هى الاهم فى نظرهم ومن ثم تبدو لهم اكبر من
حجمها النسبى ..

والمصم فى حاجة الى ان يفيد من هذه الحقيقة ، واضعاً فى
الاعتبار حجم الممثلين الذين يتعين عليهم أن يقوموا بالأداء وكذلك لديهم
النزعة الى المبالغة فى حجم الاشياء حسب الاهمية وهى نزعة تقل مع
تقدم السن ..

فترات الاستراحة

قبل أن يمضى المصمم والمخرج قتماً الى ما وراء الرسوم التمهيدية
(الاسكتشات) الساذجة ، فان المصمم والمخرج ينبغي أن يقررا خطة
لمعالجة فترات الاستراحة .. وكما هو معروف فان عدداً كبيراً من
المسرحيين يؤثرون ابقاء جمهور الصغار فى مقاعدهم أثناء فترات
استراحة الفصول . وقد تم ابتكار طرق عديدة لهذا النهج بالخارج ..

واهتمام المصمم بفترات الاستراحة بطبيعة الحال واضح اذ أنه
يجب عليه أن يقدم طرقاً سريعة لتحويل الديكورات بحيث لا يبقى
جمهور المتفرجين فى حالة انتظار . والصغار عادة يتلفون الى مواصلة
مشاهدة القصة ولا يهتمون بالأسباب التى تدعو الى تأخير العرض
وفترات الاستراحة هكذا اثبتت الدراسات وأدوات الاستراحة كثيراً
ما تؤدى الى تعقيد التصميمات الأساسية والخطط الخاصة بالعرض
على خشبة المسرح ..

والمخرج والمصمم قد يقررا القيام بنقل وتحويل الديكورات داخل
أطار رؤية جمهور المتفرجين . وبعض التغييرات التى لها مظهر
« السحر » تكون ممكنة ، وذلك مثل الأضواء وعمليات التعطيم فى نهاية
مشهد من المشاهد ، ولا تترك الا صورة طلية سوداء للجنود او
المعقود أمام السماء الزرقاء المضاءة ..

هذه الأشكال - وبطريقة عجيبة وبدون أية وسيلة مرئية للدفع تبدأ في التحرك بمصاحبة موسيقى مناسبة . وهى تدريجياً وإيقاعياً تتشكل ثانية في نموذج جديد وتعود الأضواء الى حالتها العادية في المشهد التالي ونفس الأثر يمكن أن يحدث خلف حاجز عليه يعرض النموذج المتغير للأضواء أو السحب المتحركة أو الجليد المتساقط ..

وعندما تستخدم طرق (مناهج) من هذا النوع فان القائمين بنقل وتغيير المناظر يجب أن يتدربوا بعناية تامة مثل تدريبات الممثلين .. وبعض المرحيات تقدم قصصاً خاصة وتلجأ الى ظهور إحدى شخصيات المسرحية بين المشاهد لتقوم بشرح الأحداث ، ومخاطبة جمهور المتفرجين بمعلومات اضافية عن المسرحية ..

وعرض هذه المشاهد على خشبة المسرح كثيراً ما يحتاج الى اهتمام خاص من المصمم : اضافات جديدة لمقدمة الخشبة يمكن التخطيط لها ومنصات جانبية مع مداخل يمكن أن تدوم اليها الحاجة أمام الستارة الرئيسية وأحياناً تصنع ستارة خاصة للعرض بصورة أعلى قليلاً من الستارة الأصلية لاضفاء فراغ أكبر على هذه المناظر وإى عدد من المؤثرات الضوئية يمكن أن يكون مطلوباً ..

وإذا كان للممثل أن يحتك بجمهور المتفرجين مباشرة فانه سوف تكون هناك حاجة الى درجات تهبط الى قاعة الاستماع (صالة المسرح) ..

والمصمم يجب أن يعمل على أن تتكامل هذه الأدوات الخاصة مع التصميم الإجمالى للعرض المسرحى بحيث أنها لا تقف على حده apart أو تكون جزءاً مشتتاً للرؤية عند عدم استعمالها ..

ان كل جهد يبذل لتوحيد العرض المسرحى ينبغى القيام به لمنع فترات الانقطاع من أن تكون مشهودة لصف الأنتظار عن الفعل الكبير فى المسرحية ..

البحث عن المتأظر

ان المصمم فى وقت بالكر فى فترة الاعداد ينبغى أن يكرس ساعاته من أجل القيام بالبحث بعناية عن مصدر المادة .. وهذا الأمر كئيل بأن

يعطيه رضا بمعرفته بأن الخطة التي توصل اليها في آخر الأمر هي خطة سليمة وجديرة بالاهتمام ، الذي سوف يلقاه من الجمهور ..

بعد ذلك يستطيع المصمم ان يبدأ عمله بصورة واضحة للتفصيل التاريخي للديكورات والأدوات المسرحية والأزياء ..

وعندما يقع الاختيار على تفاصيل فترة معينة كأساس لتصميم تخيلي فإن هذه الفترة ينبغي أن تستخدم باستمرار وأصرار على كافة العناصر البصرية : الديكورات والأدوات المسرحية والأزياء بل والموسيقى ، والإضاءة وكلها تشكل عناصر السنوجرافيا للعرض المسرحي .

ثانياً : قرار أسلوب العرض The Style Of Production

ان قرار أسلوب العرض هو اهم القرارات التي ينبغي على كل من المصمم والمخرج أن يتخذانه ..

والتفكير في الأسلوب يتعلق غالباً بالديكور أو الأزياء أو كلاهما — وفي الحقيقة ينبغي أن يراعى الأسلوب من وجهة نظر شاملة للعرض على طول — الطريق بدءاً من التمثيل الى الزوائد المسرحية مع مراعاة أسلوب المسرحية . والأسلوب يحتم مكونات الانطباع التي يصنعها العرض ومساهمتها للقصة تتم في إطار شامل وهذا لا يرضى فقط حساسية العاهلين المسئولين عن العرض ولكن أيضاً احتياجات الجمهور لفهم القيم الأساسية التي يتضمنها النص ..

وهناك هوامل عديدة ينبغي أن تحكم بالفعل عملية اختيار الأسلوب والنسخة المكتوبة للمسرحية نفسها هي نقطة الانطلاق point of departure وتصنيفها العام أو نوع الحوار والشخصيات والفعل يمكن أن يوحى بالحاجة الى مدى محدود على الأقل من الأساليب والمقدرة المجردة لنوعية الجمهور . التي من أجلها يكون العرض المسرحي ..

لاحظ أيضاً أن تسهيلات الإضاءة المتاحة الى حد ما تحدد عملية اختيار الأسلوب مع ذلك فإن المصممين لديهم عادة مدى واسع من الإمكانيات التي منها يختارون أسلوباً من الأساليب المعروفة قد استخدمت بالفعل للعروض المسرحية .

والأساليب (٢١) المختلفة للإنتاج المسرحي والتي نتحدث عنها فيما يلي تكون دراسة تدرجية متطورة ، من الأسلوب التصويري Representational الى الأسلوب المباشر Presentational

أى من الاتجاه الطبيعى Naturalism الى الاتجاه الشكلى Formalism
والأساليب القريبة لمتصف هذا المقياس يمكن أن تمتك مظاهر تصويرية
مفصلة وأخرى مباشرة على السواء ..

الطبيعية Naturalism

إن الأسلوب الذى يستهدف تصوير الواقع Reality
أو موضع فعلى Actual Locale بكل تفاصيله يعرف بأنه
أسلوب طبيعى وهذا الأسلوب صحيح دقيق من الوجهة الفوتوغرافية
ولا يسمح إلا باختيار ضئيل أو لا يسمح بأى اختيار للمصمم ..
والأشياء الحقيقية Actual Objects يتم استخدامها ، إذا كان ذلك
ممكناً خيراً من الأشياء المستعاضة عنها ..

ومن الواضح أن الأسلوب الطبيعى أكثر تأثيراً وموائمة للأجزاء
الداخلية من الأجزاء الخارجية .. وأطار مقجمة المسرح (البروسينيم)
نفسه يميل الى أن يقلل من الاقتناع بالصورة الطبيعية .. وبخاصة
عندما تكون السماء ضالمة فى الأمر ..

والأسلوب الطبيعى يحتاج الى أقل قدر من التعميد من جانب
جمهور المتفرجين لأنه يستلزم أقل المطالب من قواها التفسيرية
Interpretive Powers والعرض المسرحى إجمالاً يمكن أن يؤخذ
على أنه بالضبط ما يظهر ، والصغير - بغض النظر عن سنه أو مستوى
نضجه أو تدريبه يمكن أن يرى فى الديكور الطبيعى الحياة ذاتها التى
يعرفها معرفة تامة ، ولهذا السبب فإن هذا الأمر له قدر من الصحة فى
الانتاج المسرحى فى مسرح الصغار ، وإن كانت هناك قيود خطيرة على
استعماله ، ذلك أنه يتطلب أقل قدر من انتباه المشاهد ، كما أنه يساهم
بأقل قدر من الأسلوب فى نموه الفنى .. فضلاً عن ذلك فإن المظهر
المضطرب الموهوش للديكور المسرحى الذى لا يتم اختياره بعناية يحتل
أن يقضى على تركيز بؤرة الانتباه على العناصر الهامة التى يحتاج إليها
المشاهد من أجل الوضوح والسهولة فى متابعة الفعل وتوجد كذلك قيود
عملية مثل التسهيلات المتقنة المحكبة المطلوبة لبناء ديكورات كاملة تماماً
ونقلها بسرعة ..

والأسلوب الطبيعى الحقيقى فى الفن يعتبر شيئاً له قدر من الغرابة اليوم ، وهو نوعاً ما لا يتمتع بسبعة طيبة على الصعيد العالى . وهو حتى فى احسن ايامه خلال الربيع الاول من هذا القرن كان يستخدم فى الغالب فى الشكل المعدل بالنسبة لمسرح الصغار . ولعل السبب الرئيسى فى انه لم يستخدم على نطاق واسع اليوم هو انه لم يكن هناك من الوجهة العملية مسرحيات تنحو نحو الأسلوب الطبيعى فى مثل هذا المسرح . وصفتها المميّزة لشريحة الحياة محيرة جداً للمشاهدين الذين يحتاجون الى قصة فيها خط درامى وبناء قوى للحبكة الروائية للحفاظ على اهتمامهم ..

الواقعية Realism

ان اى تعديل للصفة الفوتوغرافية للأسلوب الطبيعى يحتل ان يغير الأسلوب الى الواقعية .. وهنا يحاول المصمم ان يضى وهم الموضع الفعلى لا الموضع نفسه .. وهو يختار التفاصيل التى تعطى هذا الانطباع وتجسدها فى التصميم وهو لا يضع كل شئ فى الحياة بل لا يضع ضمنها الا تلك التفاصيل التى لها صلة بالمسرحية ..

وهذه العملية الاختيارية تجعل الواقعية انجازاً غنياً أعلى من الأسلوب الطبيعى — ومن ثم تساهم فى النمو الفنى للمشاهد المعتاد الذهاب الى المسرح ومن جهة أخرى فان هذا لا يتطلب الا قدراً معقولاً من التفسير من جانبه وبالتالى فان من السهل ان يفهم ما يدور حوله ..

والأجزاء الخارجية التى يتم عملها بهذا الأسلوب يمكن ان تكون متفقة مع الأجزاء الداخلية ، اكثر مما تكون عليه العلاقة بين الداخل والخارج فى الأسلوب الطبيعى ، اذ ان قدراً معيناً من العرف المسرحى يكون وجوده مفترضاً بطريقة آلية ..

وثمة عدد كبير من مسرحيات السفر يتلام وضعه فى طائفة الواقعية ، والأسلوب ينطوى على كثير مما يقترح بالنسبة لمسرح الصغار ..

وقد اظهر عدد كبير من الدراسات ان هؤلاء يفضلون معالجة الأسلوب الذى ينحو نحو الواقعية فى أعمالهم الفنية .. وهم عادة يعتبرون ان صفات الواقعية او الطبيعية او ما هو شبيهة بالحياة كأساس لاختيار احدى الصور ويفضلها على صور أخرى ..

ورسوم الصغار منذ نعومة أظفارهم هي محاولات لتصوير الواقع ، فهم يشعرون بأنهم آمنون معها ، وليس هناك أى خطأ يبلبل الأفكار وهم يستطيعون أن يروا الأشكال المألوفة ويتعرفوا عليها دون أن يكون لزاماً عليهم أن يفسروا معناها تفسيراً مسبباً لكى يتصوروا الكيفية التى بها تساهم فى الفعل على خشبة المسرح ومن الواضح أن الأسلوب الواقعى يجيب على تساؤلات الصغار عن العناصر البصرية للمعرض المسرحى ..

ومهما يكن من أمر فإن عدداً كبيراً من المسرحيات التى تتطلب أكثر من ديكور واحد تكبل الأسلوب الواقعى تماماً مثل الأسلوب الطبيعى إلى حد كبير ..

والأسلوب الواقعى من وجهة نظر عملية كثيراً ما يحتاج إلى قدر كبير من المناظر فى تشييده وطلائه ونقله بسرعة .. وعندما تكون عناصر الخطة مكتملة فإن الديكورات الواقعية العديدة يمكن أن تعالج بطريقة فعالة مؤثرة ولكن عندما تكون هناك قيود خطيرة من الزمن والفراغ والقوى العاملة والمال تتدخل فى المشكلة فإن عمليات المصالحة التى يجب القيام بها يمكن أن تجعل المصمم يود لو أنه كان قد استقر رأيه على خطة للمعرض المسرحى لا تستلزم إلا أقل مطالب ..

الأسلوب الواقعى المبسط Simplified Realism

عندما يقرر المصمم التخلص من العناصر غير الجوهرية فى ديكور ما واقعى فإنه فى آخر الأمر يصل إلى الواقعية المبسطة ..

وهذا الأسلوب من الديكور يتضم بوجود أقل عدد ممكن من العناصر الواقعية التى تعطى بصفة عامة إحساساً بوجود موضع محلى كابل ..

والوحدات القليلة التى تبقى كاملة فى حد ذاتها يتم انشاؤها غالباً بتفاصيل مجسمة ..

وبما أنه من الأسهل كثيراً تحويل ديكور بعناصر قليلة إلى أقصى حد فإن الواقعية المبسطة تعتبر انجازاً فنياً رفيعاً من جانب المصمم ، وأفضل من الواقعية أو الأسلوب الطبيعى ..

وفضلاً عن ذلك فإنه إذا كان الجو الجوهري للموقع المحلى يتم نقله ، وإذا كان هناك ما يكفي لامتداد المثل بها يعينه على رواية القصة ، وإذا كانت الحالة العقلية والنفسية قد عرضت بصورة بارزة ، فإنه ليس هناك سبب إلا تكون الواقعية المبسطة مرضية تلبها مثل الواقعية ..

وهذا الأسلوب إذا ما عولج معالجة صحيحة يمكن أن يساهم إلى درجة كبيرة في النمو الفنى للمشاهد إذ أنه يحتاج إلى شيء من التفسير والتكيلة منهم ..

ومن سوء الحظ أن بعض المصممين ، استغنوا عن الفوائد الواضحة العملية في سهولة بناء الديكورات ونقلها بهذا الأسلوب ، وقد تخلصوا منها إلى حد كبير بحيث أن الوظائف التى يقوم بها الديكور اختفت من خشية المسرح .. وفضلاً عن ذلك فإن هذه الأساليب وكل الأساليب الباقية من التصميم تتوقف فيها تسفر عنه من اثر فعال إلى حد كبير على المرونة وعلى الترتيب الذى يتم ضبطه والتحكم فيه بأدوات الاضاءة النوعية الخاصة (أضواء كشافة) والتى تحافظ على الاضاءة فى الموضع الذى يوجد فيه الديكور ..

والمصمم يشرع فى أن ينشئ بهذا الأسلوب مكاناً محلياً كاملاً وليس مكاناً محلياً مقطوعاً ليصل إلى مستوى الفقر المحتج ..

الانطباعية Impressionism

إن عملية الإزالة للتفاصيل السطحية ، واختيار العناصر التى تمثل هذا الأسلوب خير تمثيل يتم تنفيذها كما هو الحال فى الواقعية المبسطة ، ولكن الفرق يظهر فى المعالجة للعناصر الخاصة بالمناظر التى تبقى ..

وفى حين أن الفنان الذى يعمل فى اختيار الواقعية يجعل كل مجهود يبذل لإبراز مظهر الواقعية الفعلية إلى حيز الوجود غيباً يستخدمه من العناصر ، فإن الأعمال الانطباعية — طريقة غير تفصيلية — تعطى الأشياء التى يستخدمها جو Atmospheric لا صفة واقعية . وغرضه فى رفع درجة الحالة النفسية والعقلية للمنظر يمتد عادة إلى ما وراء الديكور لتشمل الاضاءة كجو Atmospheric Lighting

واستعمال أدوات الاضاءة (ذات الستر والشفافة) وربما كشكافات عاكسة للمناظر (حريق — بحر — سحب ... الخ) ..

وخشبة مسرح قلحة مجردة ليست انطباعية أكثر من الواقعية التي تتم فيها عملية الاختيار ومن ثم فإن الفنان لا يصبح انطباعياً ببساطة يخفض الديكور الى أدنى حد ، فالانطباعية تقتضى أن يكون الشعور أو الطعم Lower للمكان المحلي Locale والموقف الحاضر منقولين بوضوح وبعبارة أخرى فإن الأسلوب يكون بمثابة تعليق متميز على الموقف ويقوم باشباعه بالتهذيب والنظام اللذين في الأشكال المتطرفة ، والتي يمكن أن تكون من الأمور التي تضيق الصغار خاصة الذين يفضلون الوضوح بصفة عامة ..

والانطباعية الحقيقية هي أنجاز فنى متميز من جانب المصمم وإذا أمكن أن يتدرب الصغار على أن يقبلوها ، فأنهم لن يحرزوا تقدماً في نيوهم الفنى .. ومهما يكن من أمر فإن الحالة العقلية والنفسية Moodiness المتطرفة التي كثيراً ما تقتضين بهذا الأسلوب كثيراً ما يتبين أنها مفرغة بالنسبة للصغار الأقل سناً من عداد المتفرجين ..

أما الأكبر سناً على أية حال فلا يمكنهم إلا أن يتسامحوا مع الحالة العقلية والنفسية المرتفعة لأنهم يتمتعون بها ..

وما تتطلبه طبيعة مسرحية الصغار بالذات تباين في الحالات النفسية والعقلية وليس في استجابة عاطفية واحدة طوال المسرحية وبعض التقنيات التي يتوصل بها الانطباعيون على أية حال ، إذا ما تجسدت في الديكورات الخاصة بالأساليب الأخرى يمكن جيداً أن تزيد من درجة الاشتراك التي تكون ضالعة بها في العمل المسرحى عنما تكون مثل هذه الاستجابة أمراً مرغوباً فيه ..

الرمزية Symbolism

أن المدخل أو الاقتراب الرمزي للديكورات المسرحية هو إيقصاً تعميل للواقعية الاختيارية Selective Realism والفنان الرمزي يشرع عمداً في أن يرمز الى جوهر المكان المحلي بوحدات منشأة جزئياً قليلة بقدر ما يمكن — والديكورات الرمزية بصفة عامة هي مناظر تمت — زخرفتها على حده ، وفيها وحدة واحدة تمثل موضعاً مطيحاً (العقد) Arch قوطى لكنتراثية والشجرة للغابة الماكينة للمصانع .. وهذا على سبيل المثال ..

وفي حين أن الرمزية كانت في مسرح الكبار معروفة لدى الناس ورائجة للغاية ، فإن المصممين يجب أن يعرفوا أن الصغار يفسرون الأسلوب تفسيراً حرفياً . فإذا كانت شجرة واحدة هي كل ما يوجد على خشبة المسرح فإن من المحتمل جداً أن يسروا أنها تمثل ساحة لا غسالية ..

وما لم تكن الإضاءة معالجة علاجاً جيداً ، وقصر الانتباه على ذلك الجزء من خشبة المسرح الذي تقع به وحدة الديكور يمكن أن يؤدي إلى توزيع بؤرة الاهتمام وإلى تشتيت الانتباه ..

والرمزية المجردة Abstract Symbolism تحتوي على خطر ملازم آخر يتعرض له مسرح الصغار ..

ففي عمل الديكور لأحدى المسرحيات على سبيل المثال ، يمكننا أن نتوقع من المشاهدين أن يفسروا التدهور الذي طرأ على الموقف الاجتماعي للبطل من رؤية ترتيب لبيوت من نسيج العنكبوت على خشبة المسرح .. وهذا الديكور يحتاج إلى نوع من الانصاف يتجاوز مستوى ادراك الصغار لا يصلون إليه الا بعد سن متقدمة نسبياً ..

أما في مسرح الكبار فإن الارتباطات مع المكان المحلى يمكن أن تكون بعيدة المدى جداً ..

ولا يكون هناك اعتراض كبير على وجود ديكور رمزي بمعنى الكلمة حرفياً في مسرح الصغار بشرط أن يتم الوفاء بالمطالب العامة التي تستلزمها الديكورات .. والرمزية الجزئية في الحقيقة من الصعب تمييزها عن الواقعية الاختيارية والديكور الجيد - والاعتراف بأن الصغار موجهون نحو الواقعية ينبغي أن يرشدا المصمم إلى استخدام هذا الأسلوب وكذلك الأساليب الأخرى في العرض المسرحي ..

وفي كل الأساليب التي تم بحثها نجد أن شكل الأشياء أكثر أو أقل ممثلاً كما هو في الطبيعة .. وفي حين أن جمهور الصغار مطلوب بين جمهور المتفرجين لأنه بقدر كبير من خيالهم فإنه ليس مطلوباً منهم أن يقدموا قدراً صغيراً من التفسير أو الترجمة ..

والرمزية التجريدية Abstract Symbolism على أية حال تبدأ بأن تقدم هذه العمليات التي تحتاج إلى الصغار لد ما يروونه على خشبة المسرح ليتضمن تطبيقاً على الموقف ، والموضع المحلى والمسرحية

ذاتها .. وفي الأساليب التي يظل لازماً أن يتم بحثها ومناقشتها يكون شكل الأشياء لا يزال مشوها ليعكس وجهة نظر المصمم وطعم أو جو مكان محلى تصويرى (presented) (يعنى فيه فن) وليس تفصيلى represented. وكل أسلوب ذكرناه يتحرك الى مسافة أبعد وأبعد بعيداً عن الدلالة الحرفية Literal Indication على المكان والفعل وكل منها يطلب أكثر وأكثر من جمهور الصغار ليفهموا معناه أو علاقته بالفن وكل منها يطلب تدريجياً مطالب أكبر من الاضاءة لتكوين الصورة المسرحية ٠٠ هكذا أثبتت التجارب وأكدت الدراسات ٠

الاستايليزيشن (٢٢) (المبالغة) Stylization

الاستايليزية بالقطع هى درجة من مواجهة المصمم الفسودية للديكور المسرحى ومن ثم فانه يختلف عن مواجهة أى مصمم آخر ... ومهما يكن من أمر فالتنا قد أصبحنا نعتبر أن الاستايليزية هى بمثابة أسلوب Style فى حد ذاته ، يملك خصائص محددة تحسديداً واضحاً وتعترف بسهولة .. والأشكال أساساً غير واقعية unrealistic لكي تؤكد على صفة خاصة للنسخة المسرحية المكتوبة أما العناصر التى تدخل فى التكوين Compositional Elements للخط أو الشكل أو اللون فمبالغ فيها أو مشوهة كاريكاتورية ويمكن أن تكون مقحمة forced من ناحية المنظور Perspective may be forced والمتخرجون على وعى بلوسة يد المصمم فى مظهر الأشياء على خشبة المسرح ..

والمصورون لكتاب الحكايات فى أوربا استخدموا منذ سنوات عديدة الاستايليزية كطريقة لعرض عناصر الفكاهة humour أو السخرية اللاذعة Satire أو الخيال fantasy وشعبية هذا الأسلوب بالنسبة لمصرح الصغار قد ازدادت عالمياً بثبات بمرور الأعوام ربما بسبب الاعتراف بأن أحداثاً غير عادية فى مسرح الصغار تدعو الى وجود مناظر غير عادية ٠٠

والاستايليزية التى تستولى على روح مسرحية للصغار هو انجاز فنير رفيع ، ومع ذلك يجب علينا أن نمضى بحرص فى استخدامه فى مسرح الصغار إذ أن التعليق الذى تقوم به هو بالضرورة تعليق يقوم به

الكبار .. وقد أصبح الكبار يرون أن الاستيليزية أسلوب يكاد يفصح عن تفريده (Cuteness) والصغار أكبرنا يمكن أن يعتبروه مناسباً للأعمار الصغيرة فقط ، فالرسم على أساس معرفتهم بالرسم الإيضاحية في كتب الصغار يؤيد هذه الملاحظة .. ومن منهم أصغر سناً يجدون صعوبة في فهم التقاليد المتعارف عليها Conventions والتي تقتزن عادة بالأسلوب ، ومتوسطو السن في الحقيقة يفضلون الأساليب الواقعية ..

لاحظ أنه إذا استخدمت الاستيليزية كأسلوب فإن العرض برمته ينبغي أن يتسم بكامل سماته ..

بناء الأدوات والزوائد المسرحية لا بد أن ينسجم في خطوطه مع الخلفية Background والأزياء تمتلك مبالغة متماثلة في الخط واللون والتبثيل لا بد أن يكون نوعاً من الأداء الذي يحدث انسجماً مع البيئة المحيطة .. على أن ثمة خطر يحدثه هذا الأسلوب هو أن عناصره المرئية سوف تستحوذ على انتباه أكثر مما تستحق ، ويجب على المصمم أو المخرج مراعاة أن يكون التعليق في مستوى أقل من مستوى الكبار بمعنى أن تكون درجة الترجمة المطلوبة ليست كبيرة ..

وإذا كان بمقدور الاستيليزية أن تعكس فيما يتضمنها النص ، فسوف تحدث نتيجة فعالة للوظائف العامة للعناصر المرئية .. ولعل غرضها الأول هو ما تعكسه من موضوع القصة والحالة النفسية .. هذا إلى كونها عنصر زخرفي مرضي كحاجة الصغار إلى الجبال على خشبة المسرح ويمكن أن يكون هذا الأسلوب عابلاً مساعداً للممثلين لنقاط التركيز والمستويات التي تساعدهم على رواية القصة لجبهور الأطفال بشكل مؤثر ..

والمصممون عادة يختارون تفصيلاً تاريخياً أو جغرافياً لزمان القصة أو مكانها كترتيقه (لازمة) للاستيليزية .. وإذا أمكن التعرف على الأشياء دون وضوح درجة التجريد ، فإن منهج الاستيليزية يجب أن يخدم مسرحيات كثيرة لصغار السن بطريقة ترضى كلا من حاجة الجمهور الحاضرة للفهم ونموهم الفنى المتشود ..

ان التعبيرية تصور الأشياء لا على أنها ترى ولكن على أن
جوهرها الداخلي يمكن تصويره في ذهن شخصيات المسرحية . وهذا
 يعنى أن القليل جداً مما يتعلق بالديكور يصور مكان الفعل وكل عناصره
 لا تساهم الا في فهم الحالة الذهنية أو العاطفية للشخصية .. والمواد
 المفردة Items التى تظل في الديكور تكون عادة مشوشة في الخط
 الدرامى ومعالجة الزخرفة Decorative treatment

ولو شطحت التعبيرية الى حدود قصوى ، فإنه من السهل أنها
 تصور البليدة التى يمكن أن تنتج في المسرح .. ومهما يكن من أمر فإنه
 عندما يكون الأسلوب مضاعفا بحس جيد ، وذى معرفة بالمدود
 التجريدية فإنه يكون هناك مكان للتعبيرية في مسرح الصغار . وهذا
 التناقض الظاهر ينبثق من الحقيقة القائلة ان هناك عنصراً عاطفياً قوياً
 من عناصر النزوة يخدم الأشكال الغريبة والخطوط والأشكال ، وهذا
 يمكن أن يكون ذا فائدة حقيقية في نقل الجو الصحيح وبخاصة للمناظر
 اللادنيوية Unworldly scenes أو سلسلة الرؤيات في الحلم ..
 وعلى كل ، فحتى تكون للتعبيرية قيمة كبرى يتعين استمرارها لمتنجز
 مع الأساليب الأخرى في مسرح الصغار وكذلك في مسرح الكبار
 والعناصر التى ينبغى أن تبقى من الممكن التعرف عليها على الرغم من
 التشويه الذى يلحق بها اذا كانت ترضى الصغار خاصة ..

ان التمسرح كاسلوب من أساليب الديكور لا يقوم بأى محاولة
 لتصوير الواقع ولكن بدلا من ذلك يعرض خلفية لنوع ما بمصطلحات
 معترف بها في المسرح وهو اتجاه صناعى Artificial بدرجة عالية
 فى الصالة العقلية والنفسية Mood مزخرف بصراحة
 ذا صفة فكاهية عادة Frankly Decorative end usually humanous
 واللون الزيتى وقماش الخيش يحلان بوضوح محل أية أشكال واقعية
 والديكورات المسرحية يمكن أن تتخذ شكل ستار مسدل drop
 أو جناح من قطاع حائط أو ركن من حجرة أو أجزاء مغطاة بستائر

الهياكل العارية للبيوت أو الحجرات — أى نوع من الخلفية التى لا تزعج
إنها شئ حقيقى واقعى بل إنها ليست إلا إحياء مجرداً بالزخرفة فى
حد ذاتها ..

والديكورات والأزياء عمومًا المصممة وفق ما يراه الرسام (المصور)
تكون عادة متمسحة فى الأسلوب وبذو الحالة موجودة فى الخارج لكثرة
عدد مسارح الصغار فى عدد لا يحصى له من العروض المسرحية التى
يتم إنتاجها كمسرحية أليس فى بلاد العجائب Alice In Wonderland
والتي تقوم فيها التصميمات على أساس الرسوم المشهورة لأشهر
المصورين .. وقد شاهدت هذا العرض عدة مرات فى وأوربا وأمريكا .

وهناك دائمًا خطر فى التحول من شكل فنى الى شكل فنى آخر ..
فبينما الانتباه يمكن أن يتشتت بنهج لنقل طريقة مشهورة فإن شيئاً من
البهجة يمكن أن يؤخذ فى رؤية التصميمات التى تقترب من النموذج
الأصلى (المقلد) أما المثلون فسوف يجدون صعوبة فى القيام بعملهم
عن طريق الوهم ..

ومما لا جدوى فيه تمامًا محاولة بحث قصة فى كتاب الى الحياة على
خشبة المسرح . ولسوف يبدو من الحكمة بدرجة أكبر جداً المساهمة
بشئ جديد وطازج لتفسير قصة لا عمر لها Ageless لا الدعوة الى
عقد مقارنة مستمرة بصورة سبق تصورهما ومفاهيم معرفة .. وليس
من شك فى أن المصمم ينبغي أن يعرف ما فعله الرسامون بهادة نوعية
خاصة ولكن هذا لا يعنى أنه ينبغي أن ينقل تلك الرسوم الأيضاحية
نقلًا حرفيًا ..

ومهما يكن من أمر فإن حدود صيغة المسرحية وبخاصة بالنسبة
للصغار الأكبر سنًا لم يتم بعد الوصول إليها .. فالمصممون قد اقتصروا
فقط على ما تجود به تخيلاتهم فى اكتشاف أنواع جديدة من هذا الأسلوب
الذى يستخدم فى الإنتاج المسرحى .. وعمليات الحرص هى العمليات
التي تجرى عادة ..

والمصمم ينبغي أن يكون على يقين من أن التعليقات الشارحة
التي يبدى بها على المكان أو النسخة المسرحية المكتوبة ليست كبيرة
جدًا بحيث أن أشكالها لا تكون شديدة التعقيد بالنسبة لجمهور
المتفرجين ، وأنه لا يتحول بعيداً بالعنصر الزخرفى للأسلوب وأن يحتفظ
الديكور بكله الصحيح فى خطة الإنتاج المسرحى ..

الشكلية (الهيكلية) Formalism

على مقياس يمتد من الأكبر الى الأصغر للديكورات التفصيلية
Representational Setting فان الشكلية (الهيكلية) Formalism
تقع فى الطرق الأقصى للديكورات التصويرية (Presentational)
والحق ان هذا الأسلوب الذى يتسم بهذا القدر من الحياد فى
الديكور امكن استخدامه بلا تغيير فى مسرحية وراء مسرحية .. وهو
يمثل مكاناً محلياً تجريبياً تملأ ..

والمصطلح عادة ينطوى على ايعاز بوجود خشبة مسرح عارية
مجردة مسطحة ومستوية وغير مزينة ، محاطة بستائر جوخية محايدة ..
وبما ان المستويات وانحدارات ramps والدرجات Steps
تضاف لتعديل أرضية خشبة المسرح فان الدلالة تشير الى التغيير الى
مسرح لدنة (Plastic Stage وبينما تضاف تلميحات الى المكان
لهذه المستويات مثل عمود أو عقد أو جزء من جدار فان التصميم يدل
بدرجة أكثر دقة على وجود الرمزية أو الانطباعية أو الواقعية المبسطة
وهذا يتوقف على معالجة تلك العناصر ..

والفراغ المسرحى Space Stage هو اسم آخر لآى نوع من
الأنواع المذكورة سابقاً لأنه يقيم أساس العلاقة الرمزية بين الشخصيات
من حيث الفراغ المسرحى .. ويخلفية محايدة تملأ نستطيع أن نرى
توا لماذا تكون الاضاءة هى الوسيلة الرئيسية لتركيز انتباه ممثل
على ديكور شكلى أما اللون فيتوفر بصفة رئيسية من خلال الأزياء ..

والضرر الأساسى لهذا النوع من العرض على خشبة المسرح
بالنسبة لمسرح الصغار هو أنهم يحتاجون الى قدر من الدلالة (المعنى
على المكان أكثر مما تسمح به الشكلية وليس المكان هو وحده غير
الهام فى الأسلوب بل الحالة العقلية والنفسية للهدوء الذى يتسم
بالوقتار ، والذى يقترن به ، ويكون خارج الدليل Key بالنسبة
لمسرحية الصغار ..

ومع ذلك فان الدرجات والمستويات المرتبطة بخشبة المسرح
الدنة (المليعة) يمكن تهيئتها لمسرح الصغار ..

وعدد كبير من مفاظر القصور فى مسرحيات الصغار يمكن عرضها
على خشبة المسرح بتعديلات للأسلوب الشكلى .

والموضوعات الخيالية *Fantasies* التى يتم عملها على غرار الطريقة الشرقية *In the Oriental Manner* كما يراها الغربيون يمكن أن تفيد غالباً من مستويات بسيطة ودرجات تضاعف بوحدات زخرفية من المناظر *Decorative Scene Units* للتخفيف من حدة التقشف والكلفة فى السناظر الجوخية سواء ..

على أن الفائدة الرئيسية الكبرى للأسلوب الشكلى هى أنه يسمح للممثل بأن يسيطر على المسرحية ويمد إمكاناته بدرجة كبيرة فى الحركة . وإذا كان هذا المظهر أساسياً فى الأسلوب الشكلى ، فإنه يمكن أن يكون متمزجاً بعناصر المناظر التى تشبع المطالب الأخرى التى تلزم بها العناصر البصرية للإنتاج المسرحى ..

ثالثاً : قرار شكل الديكور The Scenic Form

بينما يفكر المصمم فى الأساليب المختلفة للعرض المسرحى فيما يتصل بالنسخة المكتوبة للمسرحية التى بين يديه يمكنه أيضاً أن يفكر فى الشكل الذى سوف تتخذه خشبة المسرح ..

وبعض أشكال المناظر التى نتحدث عنها فيما يلى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأساليب نوعية معينة ، فى حين أن أشكالاً أخرى يمكن تكييفها لأساليب معقدة ..

وشكل المنظر الذى يقع عليه الاختيار فى آخر الأمر ، من الواضح أنه يجب أن يكون مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بالتسهيلات المتاحة لمرص مسرحية على خشبة المسرح ، وأن كان المصمم يجب أن يتخذ إلى حد ما موقفاً مثالياً فى العرض المسرحى لكى يتصور بصرياً الديكور المناسب كل المناسبة للنسخة المسرحية المكتوبة والتى فى متناول اليدى ..

ومن الأفضل كثيراً تعديل ديكور مثالى ليلائم خشبة مسرح معينة بالذات من أن يبدأ المرء بصف كبير من القيود والتحديدات وأن يتوقع ديكوراً فنياً يبرز إلى حيز الوجود والتحدى الذى يواجهه (ليجسد طريقة ما) تؤدى إلى مفهوم جديد وديناميكى تلباً للعرض على خشبة المسرح والتى تلائم حتى التسهيلات الأشد فقرًا ..

والأشكال التى نتحدث عنها هنا ليست إلا عسداً قليلاً من الإمكانيات التى يمكن أن يفكر فيها المصمم .. وكل واحد منها أثبت أنه ناجح نسبياً فى الإنتاج المسرحى .. ولكن ليس من شك فى أنها ليست

الأخيرة التى يتم ابتكارها على يد رجال ونساء من العباقرة والذين يعملون فى مسرح الكبار والصغار ..

الديكور الصندوقى The Box Set

الديكور الصندوقى شكل شائع وذلك بجدرانه الثلاثة التى للحجرة أما الجدار الرابع فمفتوح بحيث انه يحتاج الى شرح والمسرحيات التى تحتاج الى وجود محل تجارى واقمى او مطبخ او غرفة معيشة او غيرها من الاجزاء الداخلية يتخذ عادة شكل صندوق سهل التعديل ..

وعلى العكس اذا كان الحائط الخلفى قطرياً على الجوانب وبدرجة ميل نسبىة وليس مستقيماً فانه يهيب تركيزاً للانتباه والاهتمام وكذلك يوغر مزيداً من الفراغ .. واذا كانت هناك جدران جانبية او خلفية تحتوى على اجزاء بارزة صغيرة فى نقاط استراتيجية ، بمعنى انها قرب نافذة او مدفأة او باب سيكون الديكور مدعماً وثباته شديد الوضوح .. لما المستويات التى يتم ادخالها فى مسالك الأبواب والفجوات والسلالم وما اليها فتهيب تأكيداً للممثلين ..

ويكون الصندوق لى يكون واقعياً تماماً يحتاج الى سقف ، قطعة معلقة فوق الرأس .. ويحدث تعديل للصندوق حالما يحذف السقف .. واحلال السقف بحافات للسقف Ceiling Boarders فلما يكون ناجحاً .. وتلك قطع من القماش تعلق افقياً فوق خشبة المسرح وتطلى لتناظر الجدران .. واذا كانت قطعة من السقف غير عملية فمن الافضل الا يدعى احداً انها موجودة هناك .. فهذا العنصر من المسرحية او الاستيليزية فى التصميم يساعد على تأكيد ان الجدران كاملة تماماً وان السقف ليس ضرورياً فى الواقع ..

والجدران بدلا من ان تكون موضوعة مباشرة عبر القبة فانها يمكن ان تنتهى بخط جارف مكسح او خط مسنن او حتى بتصميم مقتطع cent out design الى روتيفة من موفيات الفترة او المكان الذى تقع فيه أحداث المسرحية ..

وعندما يكون لازماً استخدام ديكور او أكثر فى المسرحية فان الصندوق الكامل للديكور يكون من الصعب معالجته مادة Difficult to Handle ويستغرق وقتاً طويلاً لنقله وتحويله ما لم تتم معالجته بخشبة مسرح دوارة Revolving Stage

أو خشبة مسرح يتم رفعها بمصعد أو بخشبات مسرح كحلة يتم نقلها
بعرصة .

وأحيانا يقوم مصمم عبقري بتصوير خطة تتألف بمقتضاها من
وحدات - صغيرة مختلفة كل منها على عريته الخاصة (منصات صغيرة
بمجلات) تتجمع لتشكل ديكوراً صندوقيا ثم بناء على إشارة متفق
عليها يتم تفكيك العلبة والصندوق ، ثم يعاد تجميعها بسرعة لتتحول
الى الديكور التالي ..

ومعظم الهيئلت المنتجة تفضل على أية حال أن تعمل بأشكال من
المنظر اقل كمالا من الديكور الصندوقى عندما يكون مطلوبا وجود أكثر
من مكان محلى ..

Unit Sets الديكور ذو الوحدات

للمسرحيات التى تحتاج تغييرا واحدا أو أكثر من تغيير للديكور فان
وحدة جذابة وعملية يمكن تدبيرها لتوافق المطالب الفيزيقية لكل
الواقع .. والوحدة يمكن التخطيط لها بأى أسلوب من أساليب عديدة
تكون واقعية أساسا أو استيليزية أو شكلية أو مسرحية وهذا يتوقف
على النسخة المكتوبة وما يود المصمم أن يؤكد من خلالها ..

وديكور الوحدة تظل فيه الوحدات طوال المسرحية ويمكن ألا تتغير
بصورة جوهرية ، أو يمكن أن يتم بناؤها لكى تطفى تعديلًا فرديًا طفيفا
لكل منظر من المناظر .. فمثلا سلسلة من العقود يمكن عملها
فى أماكن بارزة مختلفة يتم انضالها منها أو سحبها منها لتلبية
احتياجات كل منظر من المناظر .. ووحدة العقد هذه يمكن أن تكون
بمثابة جزء خارجى لخلفية حنية أو جزء داخلى فى قصر أو مطبخ أو
كاتدرائية .. وبالمثل فان الدرجات والمستويات يمكن أن تكون مجسدة
فى الوحدة ويمكن أن تستخدم بطريقة مختلفة طوال المسرحية ..

وبناء عقد كبير يمكن أن يلخدم أغراضا عديدة فهو يمكن أن يكون
مفتوحا تماما ليظهر منظرا داخليا ، ومطلقا الى حد ما يستأثر أو ببناءات
مسطحة مستوية ومغلقة تماما بعيدا عن السلام أو النواذ أو الطرق
المؤدية الى المدخل أو الثرنتات .. وهناك تقريبا إمكانات غير محدودة
للمصمم العبقري ..

وينبغي أن يراعى الحذر فى ديكور الوحدة ، فمن الأمسور التى يمكن ادراكها وتصورها أن الصغار وكذلك الكبار عند العملية التالية لنقل وتحويل الوحدة يجلسون هناك ويتساقطون عما سوف يحدث للبناء الأساسى فى المرة القادمة وهذا من شأنه أن يخلق تشتيئاً يمكن أن يتبين أنه يقوض دهائم الاستمتاع بالمرحية ..

ومهما يكن من أمر فإن غوائد نقل وتحويل أجزاء بارزة صغيرة بدلا من نقل ديكورات كاملة لا شك أنه يحفظ ديكور الوحدة مألوفاً لدى المتفرجين فى المسرح لفترة قادمة والمصممون ينبغي أن يبذلوا كل جهد ممكن لأشباع حاجتهم الى التفرير فى مظهر المناظر ، بتنويكات مختلفة هامة ان لم تكن واسعة النطاق فى الوحدة ..

الديكور المتعاقب Simultaneous Set

بعض المسرحيات تحتفل بتقديم ديكور كل المواقع المطلوبة فى الحال .. وكل منطقة على خشبة المسرح تبين مكاناً محلياً منفصلاً ..

ويطلق على الديكور هنا بأنه متعاقب ويتحرك الممثلون تبعاً لذلك من ديكور الى آخر (من ساحة الى أخرى) ولا يكون ضالماً فى الأمر الا القليل من النقل والتحويل للديكور ويتوقف على وجود الفراغ الميسور تنفيذه بأساليب واقعية أساساً أو استيليزية أو متمسحة ..

ولتحاشي حدوث بلبلة لجمهور المتفرجين فإن الاضاءة يجب أن تكون مركزة على منطقة معينة بالذات يتم استخدامها فى أية لحظة بدون اضاءة عامة لخشبة المسرح بأسرها ..

الديكورات التى يتم اسقاطها عند الأجنحة Drop Wing Border Set

لقد وجدت استخدامات جديدة فى السنوات الأخيرة للديكورات التقليدية القديمة التى يتم اسقاطها . والشكل يتألف من ستارة خلفية عبر مستوى الجزء الخلفى من المسرح مع قطعتين أو ثلاث قطع فى الجناح على جوانب المنطقة المخصصة للتمثيل تبدو انها متصلة فوق الرأس بحافلات من القماش مدهونة بطلاء لى تكون مناظرة أو مكبة لوحداث المناظر الأخرى ..

وفي المسارح في الأزمنة القديمة كانت هذه الأجنحة والحافات Borders تصف بحيث أن منظر المنظور المتقلص كان يساعد تناقص بمعنى الكلمة في الارتفاع والعرض على السواء للمقد الذي يتكون بأجنحة وحافات وكان الستار الخلفي يدهن ببراعة بطلاء لتكلمة اثر الوهم ..

وعبر السنوات تعرض أسلوب الدهان بطلاء هذه الأشكال لتطور هام من عظمة رائعة تفصيلية الى الاتجاه الطبيعي من عمليات رش بالألوان الاستيليزية الى صور طبق الأصل للجلد اللدبوغ والامسباغ ..

ولكن المصممين في مسرح الصغار الحديث قد وصلوا الى ادراك أن هذا الشكل غير مقنع مثل الواقعية ومن ثم استقلوا صفة السرحة بدلا منه .. والصفة الجوهرية الوحيدة للمعالجة المرنة لهذا النوع من الديكور هو الهوائية (الفراغ الطوى) Fly Loft بحيث يمكن رفع وانزال احدى الستائر ..

وإذا كان لابد من تغيير الأجنحة أثناء المسرحية فلها عادة يتم اعدادها معا بالترتيب .. وكل واحد منها يسحب على التماثيل جانباً فيكشف عن الجناح التالي خلفه ..

وثمة اشكال أخرى للمناظر لا تقدم الا فرصة صغيرة لمواجهة واقعية وكل تلك الأشكال التي نتحدث عنها فيما يلي تفترض قبول التقاليد المتعارف عليها في المسرح من جانب جمهور المتفرجين .. وبينما يصبح متفرجيناً شيئاً فشيئاً أكثر وعياً بالفن من خلال العروض المتكسرة للديكورات مثل هذه فانهم يمكنهم أن يتعلموا التقاليد المتعارف عليها والتي تقوم عليها هذه الديكورات فيقبلونها عندئذ أكثر مما كان يحدث عند أول احتكاك بها ..

ومع ذلك فان هذه الديكورات في أحسن الفروض ربما لا تكون أبداً مرضية للصغار أولاً يقبلونها ثوا مثل الأشكال الواقعية ومع ذلك فانها تقدم حلاً فنياً رقيقاً للمشكلات العديدة التي تواجه العرض على خشبة المسرح ، بالنسبة للمسرحية المتعددة بالديكورات Multi Set Play ومرضية بدرجة أكبر من وجهات نظر عديدة وذلك أكثر من أداة مسرحية وحيدة تقوم بجهود كبير (للايحاء) لوجود ديكور على خشبة المسرح مجرد خلافاً لذلك أو قطعة ديكور صغيرة وسط الستائر المحايدة ..

مجموعة السواتر الحاجزة Screen Set

هناك أنواع عديدة من اشكال واحجام كثيرة من مجموعات السواتر الحاجزة كما ان هناك اشخاصا يقومون بتصميمها .. وهى اساسا تتكون من جزئين مسطحين مستويين او ثلاثة ومرتبطة معا بفصلات التى لا تبدى الا القليل من التظاهر بانها جدران كاملة .. وهى عادة زخرفية .

وتكون بمثابة نقطة بؤرية بين الستائر المحايده المحيطه بالمنظر وترتيباتها لا نهاية لها فى العدد وفصلاتها الرئيسية هى انها يمكن بسهولة نقلها وتلف قائمة دون ان يحتضنها شيء ..

الديكورات التخطيطية Outline Sets

تطع من الجبال او شرائح من المادة بل واشياء مسطحة مستوية Flats مدمونة بطلاء من نفس لون الخلفية المحايده الا فى حالاتها وتستخدم أحيانا لشكل صورة تخطيطية Outline لوحدة المناظر التى توحى بها المسرحية والمؤثر The Effect وهى رسم فى الفراغ مع حذف البناء الفعلى .. وهذه صيغة بعيدة من الواقعية A Far Gry From Realiam واذا تم عمل الصورة التخطيطية بشيء آخر غير حافة اشياء مسطحة مستوية ، فان طرقا اخرى للتغيير يمكن أن تكون لازما وبصفة خاصة تصورها . وأبسط طريقة لتغيير هذه الديكورات هى ازالة الهيكل التخطيطى كله من الهوائية الى اسفل .. والاجزاء المختلفة تكون معلقة بسلك بيثو ..

والهيكل التخطيطى له ضرر خطير واحد وبخاصة عند استعمال الجبل او شرائح المادة والديكور ليست له صفات مقنعة The Setting Has No Masking Zualities فالداخل والخارج ومعالجة المؤثرات السحرية يمكن أن تصبح مشكلة عندما يمتد المنظر الى ما وراء حدود « الديكور » ..

الديكورات المحدودة Minimum Sets

ان خطة توضع لتقليل ارتفاع مسطحات الجدران **Wall Plats** الى مستوى ثلاثة أو أربعة أقدم فيها عدا ما حول وحدات النافذة. أو الباب أو المدفأة ، يعرف بأنه أقل قدر من الديكور .. والجدران عادة تستمر كل الطريق حول الحجرة على ارتفاع منخفض . والأثر الذى يحدث هو واحد من سلسلة من الوحدات أكبر وأهم ، مرتبطة فى الجزء الأسفل ..

وهذا النوع من الديكور يستخدم أحياناً لدخل غرفة معيشة أو مطبخ ، والتفاصيل التى يتضمنها هذا الأمر تعالج بطريقة واقعية تماماً ..

وهذه الديكورات تظاهرها عادة ستائر محاذية تشمل هكذا أكبر كتلة من التكوين البصرى وربما لا يقبله الصغار كواقعية على الإطلاق ..

وهذا الشكل من الديكور لسوء الحظ ، يحتاج الى قدر كبير لا يستهان به من البناء بفضه خلس تماماً ومن الصعب أن يستخدم. ثائية **Hardly Reusable** وفائدته للكبىرى هى تقليل الوزن عندما يحين الوقت لنقله ولقل قدر من الديكور يتم تدبيره ببراعة يمكن جمعه أو هدمه فى أقل زمن ..

الديكور المجزأ Fragmentary Set

عندما تكون نسب خشبة المسرح صغيرة تماماً وتسهيلات الاضاء جيدة ، يقوم مصمم المناظر أحياناً بوضع خطة لتركيز الاهتمام البصرى على وحدة من المناظر . ركن حجرة **A Corner Of A Room** طريق يؤدى الى مدخل أو عقد . ومثل هذا الديكور يسمى مجزأ . لأنه لا يمثل إلا جزءاً من موضع محلى .. والوحدة التى تستخدم يمكن تصميمها وفق اتجاه أو أسلوب واقعى أو استيليزى أو وفق اتجاه انطباعى أو اتجاه تعبيرى أو مسرحية . ومهما يكن من أمر فانه لسوء الحظ ، ما لم يكن الجزء مصمم تصميمياً جيداً فانه لا داعى للجوء الى مثل هذا الشكل ..

على أن الديكور المجزا لا ينبغي أن يكون هو الجواب الأوتوماتيكي
للمسرحية متعددة الديكورات ..

قيود على عملية التبسيط Limits To Simplifications

أن تبسيط الديكورات عملية فنية بدرجة كبيرة . وعملية يجدها
المسرح ضرورية للتوفيق بين العدد الكبير من المواضع المحلية . ومهما
يكن من أمر فإن هناك حدوداً من الحكمة عدم تجاوزها .. فمثلاً تبسيط
الديكورات ينبغي ألا يفوق مقدرة جمهور المتفرجين على قبول التقاليد
المتعارف عليها ، والضالعة في اجراء عمليات تخفيض في الواقعية .
وهذا الأمر يتوقف على نوعية الجمهور ودرجة النضج والتعقيد الفني
لأفراد هذا الجمهور ..

وتبسيط الديكور ينبغي ألا يمتد الى ما وراء النقطة التي فيها يتقرر
وجود دلالة واضحة على مكان الفعل والديكورات التي توحى بحسب
وجود مكان يعتمد بدرجة كبيرة على الصفار « الملء التفاصيل » من
خيالهم وتصوراتهم . والتفاصيل هامة للغاية على الأغلب كما أن
التبسيط ينبغي ألا يتجاوز الحدود التي تعتبر فيها الديكورات سندا
مؤثرا لحوار الممثل وحركته في رواية القصة وإذا ما تم تخفيض
الديكورات تخفيضاً كبيراً فإن العبء يوضع على الممثل ليروي القصة
بإستخدام مهارته وحدها ..

وليس من شك في أن تبسيط الديكورات ينبغي ألا يحمّل الى
ما وراء النقطة التي منها قدر لا بأس به من الاهتمام البصري والجمالي .
فالعناصر التقليدية للتجربة المسرحية يتم تقديمها لامتاع الجمهور .

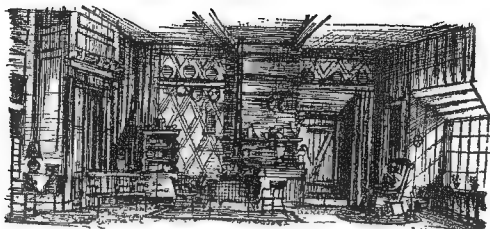
وعلى الرغم من أن العرض الممتع السار لسحر وعجائب المسرح
فإن الصفار ينبغي أن يستمرروا في البحث عن الإشباع في الجمال
والتناسق والعرض الخيالي على خشبة المسرح لسنوات قائمة ..

وأخيراً فإن عملية التبسيط تحتاج الى تأثير فعال في نظام الاضاءة
الذي يقصر الانتباه على عناصر الديكور التي تبقى دون أن تمس ..

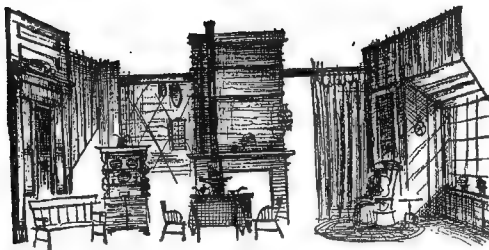
والفراشات الكبيرة المضاءة تقضي على تركيز الانتباه ولا تؤكد
ألا على النقص في المناظر ..

ومعرفة تبسيط المناظر ومعرفة واضحة بحدودها ينبغي ان ترشد المصمم وهو يضع خطته لانتاج مسرحى .. ونظرا لأن التبسيط الزائد الشديد يتجاهل هذه الاهتمامات للجمهور فان الأمر يكون موضح الدراسة من جانب المصمم ..

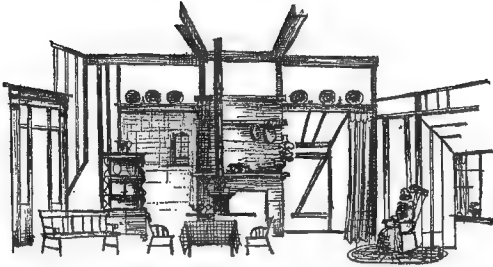
ويجب علينا الا يخطر ببالنا ان الجماهير يمكن ان تملأ الفراغ من تخيلتها بتفاصيل لمناظر نتركها . ولا نستطيع ان نبرر المبالغة فى عملية التبسيط بالقول ان الممثل هو الشخص الذى يجب التأكيد عليه وأن الديكور ينبغي الا يجذب الانتباه بأى حال .. وهنا تكمن أحد الفروق الكبرى بين عروض الكبار وعروض الصغار .. فالصغار يحتاجون الى عون أكبر من العناصر البصرية أكثر من الكبار ، وكل تبسيط يجب القيام به من وجهة النظر المذكورة ..



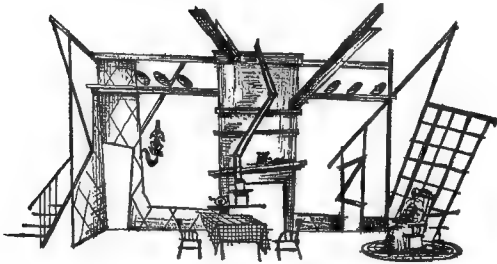
ديكور واقعي بتفاصيل محدودة ويمثل وهم الموضوع الفعلي
لا الموضوع نفسه •



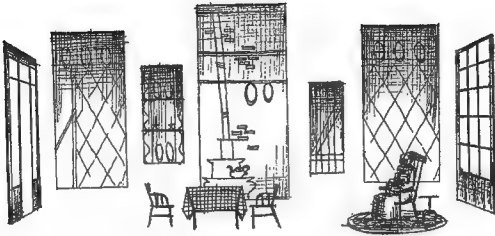
ديكور واقعي يقلل التفاصيل •



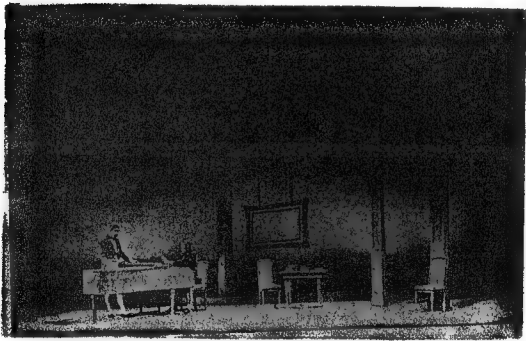
ديكور انطباعي - يتميز برفع درجة الحالة النفسية والعقلية للمنظر
لتشمل الاضواء كجيو .



ديكور تعبيرى يرى على أن جوهره الداخلى يمكن تصويره فى ذهن
شخصيات المسرحية وعناصر الديكور تساهم فى فهم الحالة الذهنية
أو العاطفية للشخصية .



التمسرح - اتجاه صناعى بدرجة عالية فى الحالة النفسية والعقلية -
مزخرف بصراحة • والديكورات يمكن أن تتخذ شكل ستار ممسدل
أو جناح من قطاع حائط أو ركن من حجرة ••



٦ - الديكور المجزأ حيث تركيز الاهتمام البصرى على وحدة المناظر •
ويسمى مجزأ لأنه لا يمثل الا جزءا من موضع محلى •

الفصل الثالث

المسرح الشامل ونظرة جديدة - لماذا ؟

ربما كان هذا اللون من المسرح هو اقرب الاشكال المعاصرة
رواجا في المسرح العربي .. ولقد عبر زكي طليمات بقوله في صدر
كتابتنا « المسرح الشامل » : « عندما أحس فنانون المسرح في مطلع هذا
القرن أن فن السينما قد صلب عوده مرة واحدة واجتذب جمهور المسرح
اليه ، بدأ هؤلاء حركة اصلاح واسعة في اوربا وأمريكا كان في طليعتها
أروين بسكاتور Erwin Piscator المخرج الألماني الذي ذاع صيته
في الثلاثينيات وهو يمارس أفنتين مسرح جديد ، يستطيع من خلالها
تقديم مسرحه السينمائي المعروف للطبقة العاملة .. » .

إن ذبوع المسرح الشامل في الستينيات اثر كثيرا من المخرجين
والكتل للجدل حول مفهوم المسرح الوليد .. ويهنا أن نسوق مقتطفات
عما نشره توفيق الحكيم حول مفهوم ودلالات المسرح الشامل (٢٢) ولقد
لخص آراءه فيما طرحه من أسئلة حول ارتفاع أسهم المسرح التجاري
باجتذاب جماهير جديدة اليه لا تهمل الكلمة بقدر ما يهمها المتعة وحسب
.. ونناقش موقفه السينمائي التي بدأت تجعل الكلمة محدودة الحيز ثانوية القيمة
بالنسبة الى عناصر أخرى هامة ومثيرة تمتع العين والأذن اعتمادا على
العرض المتنوع .. ونسأل الحكيم ايضا ما اذا كان المسرح على حق في
اتجاهه الشامل الجديد لم أن له رسالة خاصة به .. وبهذه التساؤلات
وضع توفيق الحكيم النقاط على الحروف في انتظار الاجابات حتى نعرف
جوق اقدمنا من قضية المسرح في عصرنا الحاضر ماليا ومحليا .

إن توفيق الحكيم في الحقيقة لم يشف غليلنا ولم يضع اجابة
محددة لتساؤلاته وأكثر من هذا أن المسرح الشامل مهما كانت مواصفاته
البصرية والسمعية على حد ما قاله توفيق الحكيم ليس بالضرورة أن

يكون مسرحاً بلا رسالة ومعنى ذلك أن ما يعبئه توفيق الحكيم لا يتعدى وصفه للثمة الصرفة مع أن المسرح الشامل له مواصفات لا نستطيع أن نفصلها عن المسرح ذو الرسالة . وأغلب الظن أن ربط الحكيم للمسرح الشامل بأفئتين العرض البصرية والسمعية هو من قبيل ربطه بالمسرح التجارى وهو ربط يجانبه الصواب وهو ما سوف نعود إليه في هذه الدراسة عند التعرض للوجه الفلسفى للمسرح بوجه عام ..

ومهما يكن من رأى توفيق الحكيم فلا شك أن حماسه للمشاركة في التعريف بالمسرح الشامل يأتى في إطار حماسه القومى بأن المصريين والعرب لا يطلون في موهبتهم للمسرح عن غيرهم من شعوب الدنيا بمعنى أنهم يدركون تطورات المسرح وأساليبه الوليدة كما يدركون أساليب الموضة وأنماطها المستحدثة وعليهم ممارسة كل ألوان التجديد في المسرح ..

لما جان لوى بارو Jean Louis Barrault وموريس بيجار Moris Bejar من فناني المسرح الممارسين فيسرون المسرح الشامل من خلال تقنيات المسرح قديمة أو حديثة أو محاصرة شرقية أو غربية .. أما بيجار (٢٤) فقد انتهج في أعماله الراقصة منهجاً يقترب من عصرنا الذى نعيش فيه - عصر السينما والدراما الموسيقية - وهذه الأخيرة تقترب من المسرح الشامل في بعض تقنياتها وإن كانت تقتفر الى الإطار السياسى الذى سوف نتعرض له كركن أساسى في المسرح الوليد ..

ولو رجعنا الى كتب المسرح السياسى (٢٥) Political Theatre الذى كتبه ماريا ليه Maria Ley ابنة بسكاتور لاكتشفنا من جملة ممارسات والدها انه كان أول الباحثين عن مدلول المسرح الشامل دون معرفة دقيقة بالمفهوم كاصطلاح .. ولكن تقنياته المستحدثة تقودنا الى وصف مسرحه السياسى بالمسرح الشامل . وكان من أوائل الدعاة الى كسر الحاجز الذى تشغله حفرة الأوركسترا في المسارح التقليدية حتى يتعاق الممثلون وجمهور المسرح تعانقاً سياسياً لتحقيق الهدف (٢٦) ..

شغل بسكاتور نفسه بمسرحه الجديد وكان يدرك حقيقة الشمول المسرحى بمعناه الذى يرتبط بتصميمات للمسرح الجديد .. وإن كان قد عبر عن عدم رضائه عن تصنيفات المسارح الجديدة والمبنية حديثاً ووصفها بأنها أشكال جديدة نعم ولكنها محوطة بسمات المسرح التقليديـ داخلية وخارجية .. وهذا ما حدى بفنان مثل جروتوفسكى Grotovsky

البولندي بتشكيل معمار مسرحه تبعاً لكل مسرحية على الرغم من بعد هذا المسرح عن الجاهزية والشعبية ..

تجارِب بيتر بروك (٢٧) Peter Brook

بيتر بروك علم من اعلام المخرجين في المسرح المعاصر ، له تجارب شديدة الحداثة قام بها منذ منحه منظمة اليونسكو مركزاً للأبحاث المسرحية ببيليس مع بداية السبعينيات وكانت بلورة تجاربه بصحراء يرسيفوليس بمدينة شيراز بايران ٠٠ لقد ضاق هو الآخر نرجاً بالمسرح التقليدي وتصميماته ٠ ومن هنا يمكننا استنتاج موقف بروك من هذه المسارح وعلاقتها بأحلام بسكتاتور في هذا الخصوص وما تبناه من تصميمات جديدة للمسارح بعيدة كل البعد عن تقليد مسرح الأسلاف وإن كان لا يعارض في تحلى هذه المسارح والتصميمات الجديدة بأخص ميزات المسارح القديمة كالمسرح الاليزابيثي مثلاً في القرن ١٦ وما تحلى به من خشبة مسرح عارية تقريباً (٢٨) حيث اكتفت بظفيرة شكلية Formalist تستغل في معظم العروض مع دلالات بسيطة للادوات والزوائد المسرحية التي تختلف من عرض الى آخر ٠٠ وهذه التجريدية حملت اسم « أورجاست » (٢٩) Orghast منذ عام ١٩٧١ وكانت تجربة فريدة كشفت لنا عن لغة جديدة شديدة الحداثة لم يسبقه أحد اليها . وقد امتازت فيها الأصوات البشرية بالموسيقى وكلمات أفريقية وفارسية قديمة وحديثة ٠٠ وكان بروك بهذا يفتح الطريق أمام تقنيات للأخراج الشامل لتغيير وجه المسرح انطلاقاً من فكرة الانسان وحياله وليس اعتماداً على ابهات آلية أو ميكانيكية أو الكترونية كما أصدرنا . وما زلنا مخرجين وفنانيين على طريق الكشف والإبداع في أي مكان وفي أي زمان ٠٠

لم تكن تجربة « أورجاست » في حقيقة الأمر إلا نوعاً من المسرح الشامل وقد أعاد الينا مشهد « بروميثيوس Prometheus يسرق النار من جبل الأولمب وهو بهذا يمثل تطاول الانسان على ضعيره ليخوض تجربة نمار البشرية ٠٠

وتجربة « أورجاست » لبروك بهذا المعنى تعتبر بحق رائدة في مجال العرض الشامل من جهة وشمولية المكان من جهة أخرى ٠٠ وهي بهذا المعنى تجر ابداعاً جديداً من صنع الانسان وعقل الانسان — هذا الانسان الذي يمثل المخرج والممثل والشاعر والمصمم ٠٠ ولم تكن تجربة « أورجاست » عرضاً مسرحياً ، بل كانت قطعاً بدأ مع غروب

الشمس حيث تنفجر كتلة من نار وسط ظلام دامس على حين يهرع جمع من الممثلين إليها كي يضيئوا مشاعلهم وتستمر الأحداث طوال ساعتين من الزمن تنتهى بانتهاء الجزء الأول . أما الجزء الثانى من « أورجاست » فيبدأ مع صباح اليوم التالى قبيل طلوع الشمس بساعة على الأقل حيث تظهر بقرة حلوب على مرتفع وعلى مرأى من الجماهير التى أحاطت بالمكان من كل جانب ويقترب الانفسان وهو سارق النار من قبل ليقدمها قرباناً للآلهة وتبركاً بالركوع الى مملكة الشمس للاتحاد بينها وبين الانسان بعد ما أصابه ما أصابه من ويلات الدمار .. وهذا بالطبع يعطى إحساساً بالأمان والعودة الى السلام ، ويؤكد بالتالى رسالة المسرح حتى لو اشتغل العرض فى أجزاء منه على التسلية التى يفترض أصلاً أن تشكل جزءاً لا يتجزأ من « المسرحية » (٣٠) Theatricality

وتجربة « أورجاست » لبيتر بروت فى الحقيقة لم تكن التجربة الأولى من نوعها على مستوى الطقوس والتحية الكلاسيكية وردود فعلها. كما قدمها بروت فى المسرح المعاصر . ذلك أن « ماكس راينهاردت » Max Reinhardt فى رأينا له تجارب مماثلة على صعيد الابتكار فى إطار الشمول المسرحى الذى يجمع بين المؤدى والمتلقى فى بوتقة واحدة كما تدل على ذلك تجربته « كل حى » Everyman (٣١) ومثل هذه التجربة تؤكد لنا تحديث مخرج كبير كرينهاردت لعصره بالبحث عن تقنيات جديدة .. ومارتن إيسلن Martin Esslin يسوق إلينا هذه التجربة التى اتخذ راينهاردت مآذنها من العصور الوسطى - العصر الذى انتشر فيه المسرح فى أوروبا قرابة القرن العاشر الميلادى .. ولم يكن راينهاردت فى اتجاهه الجديد حين أخرج هذه المسرحية فى « سالزبورج » Barouque . بالنسبة الا مكتشفاً لمقومات جديدة فى تأليف عناصر العرض المسرحى مستنداً الى السمات البيئية للمكان وطبيعته المعمارية المعروفة بطراز الباروك Barouque . ولم يضاف رانهاردت شيئاً للمكان أكثر من بضع مصاطب لتتسارى ومدخل الكاتدرائية .. ويفتح العرض بصوت .. الله .. يتنادى على ملاك الموت أن يحضر رجلاً غنياً يدعى « كل حى » وينطلق صوت .. الله .. من داخل الكاتدرائية كما تصور الفرج راينهاردت .. وحدد ظهور الموت من خلل التماثيل التى علت واجهة المبنى وبعد لحظات انطلقت أصوات مكبرات الصوت من جميع الكنائس المحيطة تنادى — كل حى .. كل حى .. وتختلط الأصوات وأصداؤها لى تطنى إحساساً بوجود الله فى كل مكان ولا مهرب إذن من موته تحقق لأن حانت ساعة موته .. واذ تحين تلك اللحظة ينشر الغروب ثوبه على المدينة وبعد لحظات يهتز القوس قلب الكاتدرائية ايذاناً

بصعود روح « كل حي » الى جنة الله وهنا تفتح أبواب الكاندرائية
وتعزف الموسيقى مع أصوات الكورال حيث تخطط بأجراس الكنائس .

واذا كان الأسلوب الشامل — هو الوجه الجديد لتقنيات التحدى
للخروج من سبات المسرح الآخر وأحباطاته أمام ظلمات المسرح التجارى
وبضاعته من الكوميديا الجنسية والسخافات المتدنية التى يروجها
الممثلون كل ليلة على حد زعمهم أنهم يمارسون مسرحاً سياسياً وهم
أبعد ما يكونون عن السياسة ، فالمسرح لم يوجد أصلاً للابتدال الذى
يمارسونه اليوم الا فى عصور الانحطاط الرومانية ..

التجريب المثير :

لم يحدث أن كل تجريب فى الحركة المسرحية العالمية منذ
الستينيات وما بعدها أن كانت له ثمرة ولكن مع ذلك كانت هناك أعمال
تجريبية أثرت وأعطت ولا زالت .. ونحن لا نستطيع أن ننسى الحركة
الطليعية فى المسرح التى ترعمتها أوروبا وأمريكا — فى النصف الأخير من
قرننا العشرين ، لأن هذه الحركة هى التى حفزت المنطقة العربية فى
شخص أبنائها العائدين من البعثات الى ممارسة التجريب سواء على
نصوص عربية أو اجنبية ..

ومن عديد الفرق الطليعية التى تصدرت الحركة التجريبية فى
العالم برزت فرق شيلاية(٣٢) مدمومة بجهودها الذاتية اذ قامت فرق
هؤلاء بتحويل نصوص روائية الى مسرح ، أما المثلون فقد اعتدوا على
تدريبات جسمية وحركية كان لها أثر كبير فى تحرير طاقات النصوص
الجديدة ، مستعينين فى ذلك بمناهج الرواد كاستانسلافسكى
Stanislavsky وميرهولد Myerhold ومناهج رواد جدد
على طريق الكشف المسرحى من أمثال المخرج البولندى : جزرى
جروتوفسكى (٣٣) Grotovsky

ولعل أهم هذه الفرق هى «المسرح الحى» The Living Theatre
و«المسرح المفتوح» Open Theatre و«مجموعة
العرض» Performance Group و«لا ماما» La Mama
ومن هذه الفرق الأخيرة بوجه خاص تخرج بعض النابغين فى مجال
العمل المسرحى الجريء الذين وصفت أعمالهم بالمسرح الشامل وعلى
رأسهم المخرج «توم أوهورجان» (٣٤) Tom Ohorgan

وهو أمريكى أرمضى الأصل وارتبط اسمه بمسرحيتى « الشعر » Hair و « المسيح نجم علوى » Jesus Christ Super Star . والى تحدثت عنها الصحافة الفنية والعالية لتحويلها الى عروض جماهيرية بلندن ونيويورك وعواصم أخرى .

وعلى الرغم من ان أن عرضى الشعر والمسيح نجم علوى اكتسبا صفة العروض التجارية لطول مدة العرض لعدة سنوات الا أن الحركة المسرحية المعاصرة تسجل لأهورجان شهرته العالمية وما حققته من اسلوب وفلسفة أصبحت فيها بعد علامة مميزة مغذ الستينيات . وكما هو واضح أن تلك الفترة الخصبة فنيا واقتصاديا كانت مواتية لتفخيرات دعت اليها حاجة التطور الذى استلزم بالضرورة البحث عن وسائل جديدة للتقنية لربط المسرح ببوابات الجماهير التى تبهرها أفانسين التكنولوجيا وتطوراتها شديدة الجاذبية ..

الإبداع المصري والعربى :

وعلى طريق التجريب والكشف والتجديد تبرز أعمال مسرحية سياسية وترفيهية ومبهرة بجهود ذاتية لم تشارك فيها تكنولوجيا الضوء أو الآلة واكتفت بإبداعات الإنسان فى إطار العمل الجماعى Ensemble — مفهوم استحدثه سلكس ميننجن Sax Mieninen أول مخرج فى العصر الحديث ..

وكانت تجربة « الفول » Bogy أو انجولا تجربة اهتزت لها الأوساط المسرحية فى مصر والعالم العربى يوم قدمت على مسرح الجيب سنة ٦٩ بمجموعة من الشباب غدا أكثرهم نجوماً أو أساتذة مسرح انطلاقاً من بداية تميزت بالجسدية والصدائاة واضطربت حولها كل المفاهيم التقليدية للمسرح ، وأصبح هذا العرض منذ ذلك الحين علامة مميزة فى طريق مسرحنا العربى المعاصر .. تجربة كشفت عن هوية الأداء التمثيلى للفنان المصرى والعربى واختطت منهجاً جديداً على طريق الاخراج المسرحى بالتعبير الجسدى والنفسى فى إطار التحكم العقلى بما لم يسبق له مثيل .. أما المسرحية التى تفجر ابهاراً فى اسلوب عرضها فتدل على أن المسرح لا يموت ولن يموت طالما توافرت له عوامل الإبداع من تمثيل أو اخراج .. وفى هذا يقول الناقد سامى خشبة (٢٥) : ... لم يقدم بوتر. غايس « نصاً » نهائياً ينبغى تنفيذه كما هو ، فالمقارنة بين النص الذى ترجمه يسرى خميس ، والعرض

الذى يقدمه مسرح الجيب — يؤكد لنا ان العرض المسرحى استطاع ان يصل الى تفسير مسرحى بالغ الأصالة ومتميزاً الى حد بعيد .. ولكنه يمتزج امتزاجاً حميماً بفكرة فايس عن المسرح السياسى المباشر الذى يخرج دفعة واحدة على كل التقاليد المسرحية العادية .. ليس هناك غارق واضح بين الممثلين والجمهور برغم ان الفارق واضح تماماً بين الصالة وخشبة العرض .. والمنصة العارية تماماً يمكن ان تكون حلبة للسيرك أوبيستا للرقص أو منصة في مسرح استعراضى للهنوعات .. وعلى هذه الساحة العارية تقف في خلفيتها « صقالة » مرتفعة تحبل الكورال كله وجزءاً من الفرقة الموسيقية تساعد على خلق الاتساع الصحيح في هذا الكباريه السياسى بمعناه الدقيق .. اما الاتساع فلا يتطلب السرعة وانما يتطلب سهولة اعداد المشهد التالى في اثناء حدوث المشهد المائل امامنا .. والسرعة والمرونة قد تعوقهما قطع الاثاث أو الديكورات .. لذلك يلغى احمد زكى كل الزوائد المسرحية لكي يدعم في الوقت نفسه جانباً هاماً في المغزى السياسى للمسرحية .. فالمقاعد التى يجلس عليها المستعمرون يمكن ان تكون هى ظهور الزوج المقهورين ، ومناقض سجائر السادة يمكن ان تكون هى اكف الخدم الزوج .. أما الحركة الموحية الصحيحة فيمكن ان تزودنا بمادة « التخييل الصحيح » ..

لقد كان مرض « الغول » مثار جدل كبير .. الأمر الذى حفز النقاد الى التفنن فى اختيار عناوين مقالاتهم فمن قائل « الغول فى مسرح الجيب » وقائل « الجمهور يذهب الى مسرح الجيب » وعناوين أخرى مثل « سهرة فى مسرح الجيب » و « الغول المصرى التهم ملامح ببشر غايس » و « فول أنجولا بين المسرح التسجيلى والكوميديا الموسيقية » و « آفاق جديدة » و « عندما يدخل الغول بلداً » و « الغول فى كل مكان » و « تصنيف للغول » و « المسرح المصرى بين الأمول والصعود » وعشرات وعشرات من العناوين تضمنتها مقالات من العرض الذى أباط اللثام من ظلود المسرح شرط ان تتوفر له مفردات الإبداع ومعطيات العرض بكمالها البشرى ..

الإبداع البشرى :

المسرح الشامل إذن لم يكن الا ابداعاً من صنع عشاق المسرح مخرجين وممثلين ومصممين وعلى المخرجين اليوم يقع عبء الكشف عن مغايب الجودة والحدائق فى عالم المسرح وليس للتكنولوجيا معها بلغت ابتكاراتها بتقدير على الإبداع الحى الذى يتواصل ووجدان المتفرج ..

وإذا كان المسرح الشامل وليد الفترة بين العشرينيات والثلاثينيات من قرننا الحالى ، فقد بدأ هذا المسرح فى تصورنا بمجموعة من وسائل الحرفية المسرحية فى مسرحيات قصد منها التقديم لنوعية جديدة من الجواهر — جواهر الشعب وكان من أبرز دعاة هذا المسرح أروين بسكاتور الذى ربط المسرح الشامل بالخط السياسى للعمل المسرحى ثم يضيف تعريفاً للشمول المسرحى بإبداعات جديدة فى التصميم لأحداث حميمية النص والصالة ..

أسلوب مستقل :

وتفترض طبيعة التطور أن يصبح المسرح الجديد ذا أسلوب مستقل وتفصح السبعينيات عن تفرد المسرح الشامل بأسلوبه المميز بكل مقوماته وسبلاته ، شأنه شأن الأساليب المسرحية الفنية .. أما وقد استقر أسلوب المسرح الشامل فلم يعد ثمة مجال للخط فى فهمه ، ولم يعد لزماً أن نوظفه فى كل عمل موسيقياً كان أو غنائياً قبل أن نتفهم طبيعة العمل الذى يتوافق والأسلوب الجديد ..

السياسة فى المسرح :

كشفت عرض الغول أنه ميل (بنزى) تيمت زراعته فى المسرح المصرى عام ١٩٦٩ لأسباب كثيرة منها على سبيل المثال : —

أولاً : السياسة تتحول الى مسرح — فى إطار المسرح الشامل بعناصره المنتقاة من الآرتونيه ، والبرختية والجروتوفسكية والوثائقية واللغوية وغيرها ، وهذه الحقائق السياسية قدمتها فى صورة استكشاث ساخرة استخدمت فيها (الأشعار والأغاني) ، وظهرت ردود فعلها فى عروض مسرحية مصرية جديدة .

ثانياً : قدم العرض مجموعة من الممثلين الجدد على الطريق حيث قام كل ممثل بأكثر من دور ورقصوا وفنوا وعزفوا وأدوا أداء أكروباتياً لأول مرة على المسرح .

ثالثاً : تميز العرض بالمرعة والإيقاع المتناغم على مستوى الأحداث .

رابعاً : تعمدت تقسيم النولوجيات الى مقاطع وكانت توزع على أكثر من ممثل .

خامساً : إعادة العلاقة الحميمة التى عرفها المسرح المباشر فى عصور المسرح الأولى بين الممثلين والمشاهدين .

سائسا : أنتت من البريختية الاستعمانية بعنصر التغريب على مدى فقرات العرض .

سابعاً : الاستعمانة بأبسط أشكال الملابس (يونيفورم محايد) .

ثامناً : العودة الى نظام الخشبية العاراية ، ونظام الشسرفة الشكسبيريية فى شكل صقالة البنائين لتحقيق أعلى درجات الأداء للممثلين على رحبة المسرح .

تاسعاً : اما المؤثرات الوثائقية لمجات من صلب النوته الموسيقية المصاحبة للعرض دون التقيد بحرية هذه المؤثرات .

عاشراً : نشرت صورة للعرض ككتاب « التصميم المسرحى » على مستوى العالم الذى صدر عام ١٩٧٠ من فحة ١٣٦ ضمن أشهر عروض المسرح العالمى فى فترة العشر سنوات (١٩٦٠ - ١٩٧٠) .

— الناشر راينهاردت . Rienhardt

الفصل الرابع

التراث العالمي معاصرنا

سوف أتناول في هذا القسم نموذجاً من التراث المسرحي العالمي الذي ما زال محط أنظار الفنانين والمبدعين لتمييز مادته بالغنى والبراء الأديبى ، وبما يحفز به الفنانين على التصدى لأخراجه كنوع من التحدى يزداد خصوصية ولعمالة بتزايد تطورات عصرنا سياسياً واجتماعياً واقتصادياً ..

ويعتبر تسابق فناني المسرح على اخراج نصوص المسرح الاغريقى القديم سواء بلفتها الأصلية أو بلفتها المألوفة لدى اليونانيين أو بترجماتهما الملائمة لنوع عصرنا وكذلك اخراج نصوص شكسبير سواء تنقلت بكامل اصلاتها أو باعدادها اعداداً لا يتجاوز حدود الأصلية — ويعتبر هذا التسابق نوعاً من التحدى لتقديم تلك الأعمال بأبهى ما تكون العروض وما تحمله من أهداف وهى بعيدة كل البعد عن مظاهر الزيف وكل ما من شأنه أن يحول دون التفسير الصحيح لها مع الأخذ فى الاعتبار قدرتها على التلائم واتجاهات العصر الفكرية والأيدولوجية ، رغم بعد عصرنا والزمن الماضى الذى كتبت فيه تلك المسرحيات ..

المسرح الاغريقى والأهداف المعاصرة :

تهدف مثل هذه الدراسة الى مراجعة وتقييم المسرح الاغريقى — أو بمعنى أصح المسرح الاثينى القديم أملاً فى محاولة وضع أسس ومفاهيم أولية تقر به للجمهور وتجعل ليس فقط بين الأصلية والمعاصرة ولكتها تحاول اثبات أن فن المسرح من الفنون التى تعتمد فى تطويرها على ابداعات بشرية لا ميكانيكية ولا آلية وهذا ما يكسبها صفة الحياة والحياة التى قلما يتمتع بمثلها فن آخر من فنون العرض ..

وتجمع كتب التاريخ أن التراجيديات والكوميديات الاغريقية كلالهما
نشأ نشأة نجة فظة لا تهذيب فيها .. والتراجيديات خاصة ظهرت على
يد قادة الأشعار « الديترامبية » (٣٦) التي كانت تلقى ابتهاجاً بالاله
« ديونيزوس » عند الاحتفال بذكره كل عام .. في حين برزت الكوميديات
على يد قادة أغاني القضيبي Phallic Songs ونحن نعرف أن المسرح
أينما وجد قديماً نشأ تعبيراً عن العقيدة الدينية ..

العرض المسرحي :

ان ما يشغلنا في هذه الدراسة هو كيف نمسرح الدراما الاغريقية
في عصر طغت فيه آليات المسرح التجارى وابهاراته التي تستهدف
الربح واستنزاف جيوب السذج من طالبى المتعة ولا شيء غيرها ..
كيف نقدم عملاً مسرحياً من عصر يسمونه في تاريخ المسرح العصر
الذهبي .. ولو أننا عرضنا مسرحية اغريقية في لغتها القديمة امام
جمهور من الاكاديميين المتخصصين في علم المسرح الاغريقى ، فلا نظن
اننا قادرون على الاستحواذ على أفتدة هذه الشريحة من الجمهور في
كامل رضائها (٣٧) ..

وفي الواقع ليست لدينا الحقائق الكاملة عن مختلف الأساليب
الأصلية للعرض المسرحي الاغريقى القديم ، وما لدينا لا يمثل في الحقيقة
ألا نسبة ضئيلة من المعرفة لتلك الأساليب .. فالموسيقى الاغريقية
والرقص الاغريقى التي كانت تمثل جزءاً كبيراً من مظاهر العرض
المسرحي لا تزال مفقودة في معظم مظاهرها .. ولعلنى انكر مقالاً نقدياً
يجريده أسبوعية بريطانية بها نقد لعرض مسرحى لدراما « الفرس »
(الأيرلنديون) لاسكيلوس اخراج اليونانى كارلوس كورن Karlos Koun
سنة ١٩٦ حيث قال الناقد بالحرف : « ان ما شاهدناه بالأمس بمسرح
الأولاد ويتش بلندن كان محاولة من المخرج اليونانى لاكتشاف الأسلوب الذى
كان عليه الأداء التمثيلى عند الاغريق القدامى » بمعنى انه ليست هناك
ثوابت للتقنية القديمة وما يفعله المخرجون اليوم هو من قبيل محاولات
الكشف عن الأساليب والناهج القديمة .. وحتى لو اكتشفت تلك المظاهر
ترى هل تستطيع آذاننا وأعيننا نحن جمهور العصر الحالى ان نستسيغ تلك
المظاهر وما كانت عليه ؟ انها بلا شك ستبدو أشبه شيء بمحتويات
المتاحف لا أكثر ..

مشكلة الترجمة :

يقول هيو هانط (٢٨) Hugh Hunt ينبغي علينا أن ندرك أولا أنه إذا لم تقدم مسرحية تراجيدية - لية مسرحية - في لغتها الأصلية فاننا مواجهون بمشاكل فنية لا حصر لها في طريق ترجمة النص الأصلي للمسرحية .. والترجمة - أي ترجمة في حد ذاتها تعتبر تفسيراً ، فهي بلا شك تأتي محكومة بمزاج المترجم من جهة ومن جهة أخرى بتأثير العصر الذي عاشت فيه الترجمة .. وهذه الترجمات تتبنى في أخراجها أسلوباً قديماً لا صلة له بالمرح الأفرقي ولا صلة له بالمرح المعاصر .. ومثل هذا الأسلوب غير ملائم للتراجيديات ، ولكن يمكن توظيفه على نحو ما ، إذا وضعنا في اعتبارنا أهمية اللغة المطلوبة للشعائرية التي هي ركيزة أساسية للمسرح الأفرقي .. أما إذا أردنا أن نفيد من الكوميديا الأفرقية فلابد أن تأتي ترجمتها قريبة الشبه بلغة عصرنا الحالية .. ومهما يكن من أمر فعلى المترجم للمسرحية الأفرقية أن يحاول الموازنة بين لغة الأصل ولغة العصر الحاضر كلما استطاع الى ذلك سبيلاً مراعيًا ليس فقط ترجمة الكلمات بل والإيحاءات والتعبيرات وتكلفات الحديث .. وعلى الرغم من الحرية الكبيرة التي تعطى للمترجم في الكوميديات فالمترجم يجب أن يراعى تعبيرات مسرحية بما يعادل التعبيرات الأصلية في المسرحية حتى يمكن لجمهور عصرنا أن يستسيقها استساقاً مقبولة .. وكل هذه مفردات لابد أن يستوعبها المخرجون لاهيتها في بناء العرض المسرحي ..

الكوميديا :

يمكننا التعرف على الأسلوب الشعائري Ritualistic Style في الأداء للكوميديات الأفرقية عن طريق الإحساس بالعرض وليس عن طريق اللغة ذاتها .. فبينما تتطلب طبيعة الشعائر في التراجيديات الأفرقية أسلوباً تقليدياً في الأداء لأساسه اللقطة ، يتطلب الأداء الكوميدي أسلوباً أكثر مرونة ، وعلاقة وثيقة الصلة بالجماعير . علاقة شخصية ..

وفي الكوميديا بوجه عام والكوميديا الأفرقية بوجه خاص تعتبر العلاقة بين الممثل والمشاهد شيئاً أساسياً وجوهرياً ، خاصة فيما يتعلق بهدف وطبيعة المسرحيات .. والحقيقة أن طريق الوصال بينهما يتوقف على اقتراب الممثل بجمهوره .. وذلك بخلق إطار نفسي تتم فيه

مشاركة الجمهور في تقبل فنشأت الممثل الأمر الذي يتطلب من الممثل أن يكون وجهة نظر كوميدية عن الدور الذي يلعبه ..

وفي هذا تشير الفنانة البريطانية اثيني سيللار Athene Seyler في كتابها « حرفة الكوميديا » The Craft Of Comedy الى معنى وجهة نظر الكوميديا فتقول: أنها حالة نفسية A State Of Mind يقف فيها الممثل الكوميدي بعكس الممثل الدرامي بعض الشيء خارج الشخصية التي يؤديها ويحاول جاهداً أن يتدم أفتان الترويع المختلفة عن طريق احساسه بمظاهر الشخصية الى الجمهور .. ونجاح الكوميديا يتوقف في الغالب على مشاركة كل من الممثل والمشهد في الاحساس بالمكاهة ويترتب على ذلك الاعتراف بأن الأداء الكوميدي هو أداء فريدي بالدرجة الأولى يعكس الأداء التراجيدي ..

ولقد يقبل الجمهور ممثلاً تراجيدياً فقير الأداء في حين يقوم الممثل الكوميدي الفقير بتلقى الاهانة من الجاهلير .. وجهة النظر المطلوبة في الكوميديا تتطلب من الممثل أن يكون قادراً على رؤية حقيقية الشخصية التي يلعبها وعليه بعد ذلك أن يقوم بتشويهها حتى تبدو هزلية ومضحكة .. وعلى المخرج مراعاة اذا لم تكن الشخصية المبتلة تحتوي على اساس للحقيقة أو اذا فشلت تفسير الممثل في استيعاب تلك الحقيقة فلن يكون لهذا التشويه اثره في التشويق — الذي تنبث منه الفكاهة ..

وفي حالة الكوميديا الأفريقية غالباً ما يأخذ تشويه الحقيقة شكلاً عيبياً خالصاً .. ولعل الصفة المميزة في التشويه المطلوب في الكوميديا الأفريقية أنه تشويه فيزيقي ، لأنه يتمثل في المظهر الغريب القبيح المضحك للممثل ، وايضاً سلوكه المجنون وهو أمر لا شك يختلف كثيراً عن الممثل الكوميدي في المسرح العربي من أمثال عادل إمام ومحمد صبحي وحسين ميد الرقعا وغيرهم حيث يفيض أداؤهم بالكوميديا اللفظية .. ولكن كيف يستطيع الممثل المعاصر أن يستحضر شخصية كوميدية أفريقية ؟ هذا هو السؤال الذي يواجه المخرج اليوم ..

ان لجوء الممثل المعاصر الى أسلوب التشويه الفيزيقي هو ان ذن مسألة ذوق ، ومع ذلك فلا بد من الحصول على درجة من التشويه الفيزيقي اذا أردنا ان نفسر الأسلوب الشعائري بأصالته .. واتنا شخصياً أشك أننا اذا لبسنا مظلينا الملابس الأفريقية المائلة للعرض القديم في الكوميديا ظهرت عيوب أفكارنا وعيوب أدواقنا ولهذا يظل

السؤال المطروح بمثابة التحذير للخروج المعاصر عند التصدى للمشاكل الفنية التى سوف يواجهها .. ان المواقف للكوميديا فى مسرحية لارستوفانيز Aristophanes هى بلا شك غريبة ومشوهة ، وبالتالي فهى غير محتملة .. ولعل الاشكال المتماثلة لهذه الكوميديا هى ما نجده فى هزليات الكوميديا المرتجلة فى عصر المرح الرومانى حيث الالتمعة المشوهة والملابس الخيالية ..

على أن تاريخ الكوميديا الايطالية خلصة فى من « الميم » Mime ليدلنا على انه لم تكن ثمة نصوص تتعلق بهذا الفن ، ولم يكن العمل المسرحى فى الأصل يحتوى على أكثر من بضعة مواقف وقليل من الحوار والخطوط العريضة للشخصية .. وكان واجب الممثل أن يقوم بإمداد شخصيته بالكلمات وفق ما تقتضى الضرورة .. فقد كان عليه أن يبدع خياله للحصول على التفسير المشوه المطلوب لدوره .. وهذا التقليد هو الذى بقى وتمخض عن ظهور بعض الشخصيات البهلوانية ذات الأقوف الجراء والذين كانوا يعملون بصالات اللهو والترفيه ..

التراجيديات :

كيف نمسرح التراجيديات الأمريكية ؟ سؤال مطلوب من فنان المسرح المعاصر الاجابة عليه والتصدى للمشكلات التى تحيط بقضية العرض الجديد بالقياس الى معطيات العرض فى الزمن الماضى — وتلك وسيلة لدعم المسرح « الحى » The Live Theatre فى مواجهة التيارات المعاكسة ..

ناذا انتقلنا الى تراجيديات أسكيلوس Aeschylus وميسوفوكليس Sophocles ويوريبيدز Euripides فان ما يعنينا بالدرجة الأولى هو سؤال العمارة المسرحية (٢٩) وهذا يشمل الخلفية المعمارية للمسرحيات وايضاً البناء الفنى ..

والتراجيديات بالطبع عكس الكوميديات وهذه الأخيرة تتعامل مع موضوع محلى مشحون بالسخرية بينما تتعامل التراجيديات مع قيم علوية ، وبناءها يحتفظ بأصول التناسق والتماثل (السيمترية) التى تتفق وأتماطها بمسارحها القديمة .. ولعلنا نخطئ اذا ما حاولنا تعديل او تبديل هذا التناسق والتماثل اذا أردنا أن ننقل روح التراجيديات الاغريقية الى الجمهور المعاصر ..

ان أية مسرحية تراجيدية اغريقية - والكلام هنا موجه للمخرجين - ما هى فى الحقيقة الا بناء هندسى بالمعنى الحرفى ، وقد كتبت لثلاثم بناء هندسياً فيزيقياً ، ومع ذلك فهى كسائر الفنون العظيمة تنتسب رسالتها لمعالمها ولجميع الأزمنة أيضاً .٠٠ اما قوتها فتمكن فى تحرك وجداننا عن طريق انسجام عناصرها الثلاثة سواء فى النص أو فى الطقس (الشعيرة) أو المسرح وهنا تتحدد مشكلتنا الأساسية كمخرجين .٠٠ قبيئنا نلاحظ عظمة النص الأصلي ، فان المعالم الأساسية للأسلوب الشعائرى القديم لا نستطيع تبينه .٠٠ على سبيل المثال كيف كان الكورس يتحرك ، وكيف كان يوظف وما نوع الموسيقى التى صاحبه .٠٠ وما شكل العلاقة الفيزيقية بين كل من الكورس والممثلين ؟ وما شكل خشبة المسرح التى تصدرت واجهة الحظيرة (٤٠) ؟ وكيف كان التصميم الغريب للكليما (٤١) يعمل فى تقديم المنظر الداخلى .٠٠

وربما تبدو لنا هذه الاختراعات وتلك التقاليد المفقودة طفولية ساذجة ولكن حتى تصلنا الإجابة الشافية على كل هذا ، فان مخرج التراجييديا الاغريقية سوف يشعر بالاحباط عندما يواجه مشاكل التفسير للحصول على مفهوم جديد ومبتكر فى شأن هذا التفسير .٠٠ ومهما كان الاختلاف كبيراً عن الأصل فيجب أولاً هضم العوامل ذات الصلة بالجنور فى سبيل الحصول على أفضل النتائج .٠٠

واذا كان المسرح الاغريقى يصيب بالاحباط الكثير من الباحثين فى مجال الاخراج المعاصر نظراً لعدم تكامل المعالم الرئيسية الباقية من هذا المسرح ، فهو يعتبر بلا شك أقل احباطاً للباحثين عن حقيقة المسرح الاليزابيثى (٤٢) فى انجلترا ، اذ ان هذا المسرح الأخير قد أتت عليه الحرائق يوماً ما فلم يبق منه أثر يمكن اقتناؤه .٠٠ ومهما يكن فنحن عندما نقترّب من مشكلة شعائرية المسارح - الاغريقية القديمة ، يجب ان نحاول ابداع شعيرة جديدة - يكون أساسها شعيرة تلك المسارح الاغريقية القديمة .٠٠

السمو بالعرض :

لا شك أننا بحاجة الى أن ننقل الى الجمهور المعاصر ما يمكن أن نسميه بالسمو بالعرض الاغريقى وعظمته التى تتطلب نوعاً من الفراغ والتناسب والوقار فى الحركة والاشارة .٠٠ وهذا بالطبع يتطلب نوعاً من الانسجام الكلى للعرض .٠٠ كما يجب الأخذ فى الاعتبار ان ثمة عناصر أخرى لا تقل أهمية عن الحركة والاشارة تمثل فى استخدام

المخرج لكافة العناصر المكونة للعرض كالمواد المستعملة في الملابس والأدوات والزوائد والمناظر اذ لابد أن تعطي هذه احساساً حقيقياً لا زيفاً .

وقياساً على ذلك نحن لا نستطيع أن نخرج عرضاً مسرحياً اغريقياً في قاعة كبرى أو حتى في مسرح بروسنييم .. ولقد كان المخرج ماكس راينهاردت Rienhardt على حق عندما طلب اخراج عرض « اوديب ملكاً » (٤٣) Oedipus Rex في عام ١٩١٢ في مسرح الدرورى لين Drury Lane بحى كوفنت جاردن Covent Garden بلندن ، وهذا المسرح تتوفر فيه درجة كبيرة وإمكانية عظمى لخلق الاحساس الملكى نظراً لما اشتملت عليه دار المسرح من الزركشة الهندسية التى تليق بالملوك والعظماء ، وهو لهذا يناسب عروض المسرح الشعائرى بكل سماته وخصائصه التقليدية .. أما مسرح البروسنييم فيتطلب كثيراً من التعديلات الداخلية والحل الوسط الذى يجعل منه مكاناً ملائماً الى حد ما لمثل العرض الاغريقى القديم ، تماماً كما حدث عند تقديم حاملات القسرابين .. بالمسرح القومى المصرى فبرابر عام ١٩٦٨ ولجأ المخرج اليونانى موزينيديس الى الحل الوسط مع خشبة المسرح ذات الاطار لتوفير الاحساس بجلال العرض ..

المسرح الخلاوى :

أما المسرح المثالى في حالة اخراج المسرحيات الاغريقية فيتطلب نوعية من المسارح على شكلية المسرح الاغريقى الخلاوى في الهواء الطلق .. وليس ذلك لأن شيئاً ما يرتبط باذهان المخرجين حول التكوين الدائرى للمسرح ، أو أن ذلك الاحساس مخزون في عقولهم الباطنية ويرتبط بأفانين السحر والشعائرية وغيرها ، ولكن لأن شكل وأسلوب المسرح الاغريقى يسمح للمشاهد أولاً وآخراً أن يراقب العرض المسرحى من عل ..

ولو نظرنا الى العالم العربى برمته لوجدنا به عدداً قليلاً من المسارح الخلاوية بعضها حديث مثل مسرح الحمايلت المواجه لمسرح الحمايلت القديم وبعضها قديم مثل مسرح كوم الدكة بالاسكندرية — مسرح رومانى مجهول الهوية وأغلب الظن أنه كان مسرحاً ملحناً بحمايلت لطبقه من عليه القوم .. وهناك مسرح « جرش » بالأردن وربما عدد آخر من المسارح المشابهة في بلادنا التى تصلح لعروض اغريقية أو عربية تاريخية ولكن للأسف لم تستغل تلك المسارح كما يجب ..

كذلك ليس لدينا مسارح مبنية مفتوحة النهاية Open End Stages تتناسب وعروض المسرح القديم ولا بد من اللجوء الى الحل الوسط Compromise في حالة الاضطرار الى تقديم العرض على مسرح من مسارح « البروسنيم » وذلك بعمل تعديلات مناسبة تتلاءم وروح المسرح الاغريقي القديم بكل مقوماته وعلاقته الحيوية بالجماهير كما فعل المخرج اليوناني في مصر ..

الحل الوسط وعيوبه :

ان العيوب الأساسية التي تطرا على عملية الحل الوسط في تعديل مسرح « البروسنيم » للعرض الاغريقي هو ما يؤثر على حركة الكورس ذلك ان الكورس التراجيدي كان مطالبا بعمل تشكيلات هندسية بمصاحبة الموسيقى اثناء الاداء او الفناء .. وفي مقابل تلك التشكيلات الهندسية للكورس ، كانت هناك فرقة موسيقية عسكرية او استعراض رياضي يتقدم العرض في بدايته ، ومثل هذه الأنماط تبدو مؤثرة اذا شوهدت من عل كما أسلفنا وهذا من مظاهر الابهار الطبيعي ..

وعلى هذا الأساس سوف نفقد الكثير من تأثير الحركة المسرحية التي نحصل عليها من العرض في المسرح الاغريقي الخلاق اذا ما قدمنا مثل هذا العرض في مسرح البروسنيم المعدل وسنفقد الكثير من تشكيل الحركة المسرحية للكورس وهو يتكلم او ينشد القصائد — سنفقد الكثير بغير شك .

ومهما يكن شكل المسرح الذي سنقدم عليه مثل هذا العرض الاغريقي الكلاسيكي يجب ان نسمى جهننا لتحقيق الشكل والنسبة في الحيز المكاني ، ولا ينطبق هذا لمقط على محيط العرض وانما أيضاً على المثلثين والكورس ..

ان التراجيديا الاغريقية يتلاءم عرضها في رحبات مسرحية نمسية شأنها شأن قطعة النحت اذا أريد عرضها عرضاً نمياً .. وعلى هذا يحتاج العرض الاغريقي الحديث الى محيط ملائم ينقل الاحساس بالخلفية الخضراء أو أحساساً بمسرح التل الخلاوي ..

انه من الصعب حقاً أن ننقل الاحساس بجلال المسرح الاغريقي وعظمته ورواقته عن طريق المنظر الالهية بشكل عام أو عن طريق

الستارة الخلفية المرسومة التي توحى بمنظر بلاد الأفريق الطبيعية -
ولعل فى التصميم المجرد ، وتوظيف الاضاءة توظيفاً عملياً
يقربنا من الأسلوب الأساسى الذى تبحث عنه ، ومع ذلك فالاجابة
الصحيحة مسرحية العرض الأفريقى تكون بلا شك على أحد مسارحه
الأثرية المصنعة له ..

الملابس والتمثيل :

يحدد المخرج المعاصر وجهة نظره فى استخدام الملابس المحشوة
والانقعة الضخمة والأحذية ذات الكموب العالية (الكوثرن)
Cothurnus .. وقد تكون هذه الأدوات بغير ذات أهمية ، إلا
أن استخدامها على نحو مبتكر سوف يساعد على نقل الإحساس بما
هو أكبر من الحياة للحدث الميثولوجى .. ولا شك أن هذا يساعد
على التزام الممثل بمقاومة أى أفراد لبنى الأسلوب الطبيعى ، ولعله
يساعد أيضاً على كشف الأسلوب المسمى القديم الذى يفتقده المسرح
المعاصر ..

أسلوب لا يسمح بالتقمص :

ولكى يستطيع الممثل الكشف عن الأسلوب الأدائى المسمى
القديم عليه أن يلتزم اقتراباً للدر الذى يلعبه التزاماً يختلف تماماً عن
الاقتراب الذى يتخذه لشخصيات من المسرح الواقعى ، أو حتى لشخصيات
شكسبيرية ..

وجدير بالذكر أن الشخصيات العظمى فى التراجيديات الأفريقية
ولو أن أعمالها تمثل أحداثاً لأناس حقيقيين عاشوا حياتهم إلا أنهم لم
يقدموا على المسرح كشخصيات لها نظائر فى الحياة الواقعية ، فجاءوا
صوراً مجردة أشبه بشخصيات أبداعها المثلثون العظماء .. وتأسيساً على
ذلك يجب على الممثل أن يحقق انفصلاً Alienation عن الشخصية ،
وطيه أن يقدم انفعال أوديب لا أن يكون أوديب .. ذلك أن الأسلوب
المسمى القديم لا يسمح بالتقمص الشخصى كما لا يسمح بالمخالطة فى
زخرفة الشخصية .. والانفعال هنا يجب أن يكون انفعالاً نقياً ، وأن
يكون عرض الشخصية عرضاً سيمترياً . وفوق ذلك يجب أن يكون
تطورها منسجماً مع الحدث ، وهذه المتطلبات يسهل تعريفها لا عن
طريق صحتها ، ، وإنما عن طريق سوء استخدامها بمعنى أنه من السهل
الحكم على فشل ممثل يحاول أن يقدم شخصية جديدة لأوديب ، ومثله

فى هذا مثل الممثل الذى يجعل من دوره شعاة يعلق عليها اداءه الاستعراضى (الفردى) مستخدماً قدراته لشخصية مصطنعة ، وليس من العسير أيضاً الحكم على ممثل يعكس انفعالا دون أن يربطه بزاجه الشخصى ، أو يقدم شخصية دون أن يضى عليها ابداعاً ذاتياً ، أو يرتب سيئيرية وانسجالاً دون أن يبدو كالألة المتحركة — فكل هذه عيوب أدائية ومع ذلك يمكن للممثل أن يعبر عن الشخصية بشكل موضوعى كما يعرف الموهوبون فى فن التمثيل حيث تتحقق السيميائية والانسجام دون فقدان لذاتية الفنان نفسه ..

وهكذا ومن طريق الشكل المجرى المتحرر من أية مشكلة للحياة العامة ، تصبح الشخصية رمزا للانسانية — لكل الانسانية — غير مرتبطة بزمان ولا بملكان ..

وعلى هذا الأساس ترتبط الشخصيات الملحية فى الأورستية لاسكيلوس بواقع أسى Higher Reality بينما ترتبط شخصيات تشيكوف Chekov فى معظم مسرحياته بواقع عام .. ومن ثم يخضع الاقتراب الفنى لكل من المسرحيتين فيما يتعلق بمسرحتهما وادائهما التمثيلية الى قاعدة التفهم العميق بأسلوبيهما . وتبدو هنا أهمية فنان المسرح ووميه بمفردات المهنة كالتفسير والأسلوب والرؤية وكلها مفردات لا بدل عنها مهما تقدمت أفانين الإبهار التكنولوجية ..

والحدث فى التراجييا — كما يقول هانط Hunt لا يرتبط بواقع مائلى أو أحداث خاصة ، وإنما يرتبط بأحداث شعبية وعالمية . ولعل السبب يرجع الى أننا لا نستطيع أن نرى هذه المسرحيات التاريخية كأحداث شعبية على النحو الذى كان يراها به الجمهور الأفرقى .. ولا النظر الى شخصوها الكبرى بنفس معيار الاحترام الذى كانت تحظى به من قبل ذلك الجمهور ، ومع ذلك فباستطاعتنا أن نتعرف من الحدث لهذه التراجيديات على الشعبية الأدبية للطبيعة الانسانية .. ومن سلوك تلك الشخصى يمكننا النظر مثلاً الى النضال بين القوى الأساسية للبشرية اذ أنها بعيدة كل البعد عن الأماكن العامة أو المشاكل الخاصة .

دور الكورس :

قد يثار الجدل حول وظيفة الكورس فى بعض التراجيديات ، حيث تقدم مباشرة موقف المواطن اتجاه الأحداث ، ولكن النظرة الى

وظيفة الكورس بهذا المعنى نظرة قاصرة لأن وظيفة الكورس في المأسى لا تعنى فقط انعكاس ردود فعل الجمهور وانفعالاته ، بل للكورس وظيفة أخرى تشبه استخدامنا اليوم لمعطيات العرض المسرحى من مناظر واضاءة ومهمات مسرحية لكى تشارك فى خلق احساس بالراحة Contrast Relife أو بعبارة أخرى استغل الكورس لاعداد المنظر بأحداثه المتتالية ..

وفى مناسبت أخرى استخدم الكورس كمشارك فعال فى الحدث كما فى الضارعات Suppliants فانفعالات وردود افعال الكورس سواء عبرت عن احساس الجماهير أم لا ، كانت تعبيرات متحدة تعبر عن انفعالات كل شخص حاضراً سواء كان كورساً أو جمهوراً ، وكانوا جميعاً يؤلفون اتحاداً .. بل أكثر من ذلك لقد كانوا أشبه شيء بشخصية روحية .. انها فى الحقيقة انفعالات وتعبيرات متحررة عن شخصهم .. نحن لا نستطيع التعامل مع الكورس الاغريقى كما نتعامل مع حشد فى يوليوس قيصر لشكسبير أو حشد لوليم تل William Tell لشيللر Shiller أو حشد فى ميدان عابدين فى مسرحية « مرابى » للشرقاوى ..

ومهما يكن من أمر هذه المفارقات الذى لا شك فيه أنه كلما كان الكورس الاغريقى أكثر تجريداً ، وأقل فى صورته البشرية كان تأثيره أقوى على تقديم الفعل (الحدث) ولهذا يميل المخرجون اليوم — عملاً بالوصول بالمعروض الاغريقية الى درجات عليا من الكمال والحدثة الى اظهار الكورس متقلداً اقنعة كاملة أو نصفية بغض النظر عما اذا كانت الشخصيات الكبيرة ترتدى اقنعة ، وأن تكون الملابس ذات زى موحد وتعطى الحركة الحرية فى خلق انماط ايقاعية مستخدمة اشارات موحدة .. وانه وان كل من غير المرغوب للممثل أن يغنى ، فانه من غير المرغوب أيضاً أن يكون أدائه متراً لا تجويد فيه ..

والمهم أن يعمل المخرج على خلق أسلوب يتفق والاحساس المعاصر من جهة والمحافظة على الاتصال بالماضى من جهة أخرى ..

ان مهمة المخرج ، وفي جميع حالات التفسير الخلاق فيها يتعلق بمسرحيات الماضي يجب ان تسعى الى واقع حياة المسرحية دون التضحية بهدف الكاتب ، مع عدم استعمال الانفاظ المهجورة التي من شأنها تدمير التأثير للجمهور المتلقى فتلك هى المشكلة الرئيسية التى تواجه الفنان المسرحى ممثلا كان أم مخرجاً أم مصمماً وهو يحاول أن يقترب من المسرح الشعائرى القديم ، وأن حل هذه المشكلة فى ضوء المفاهيم الفنية الذاتية للتعبير هو ما نعى به المسرح الحى . .

الفصل الخامس

الفلسفة هدفنا

ووسط عالمنا الذي نعيشه اليوم هناك متغيرات جذرية تهس ظواهر حياتنا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وهذه الظواهر مجتمعة او منفصلة تؤثر على حياتنا الفنية بكل أبعادها . ونحن كفنانون مطالبون بمواجهة تلك الظواهر مخرجين أو ممثلين أو نثنين ، حفاظا على تطوير الحرفة والرفق بها ، ولا سبيل لنا الا بالبحث عن فلسفة تكون هاديا. حين التعرض لتقديم عروض مسرحية لأعمال كلاسيكية تشكل نماذج للتراث الانساني

ومحور هذا الجزء من الدراسة يتناول العرض المسرحي والمبادئ الرئيسية التي ترشد الى ما يجب ان تكون عليه العلاقة بين مسرحية الزمن الماضي والنظارة المعاصرين وحقوق كل منهما تجاه الآخر ..

وعلى الرغم من الحاجة الى امتاع الجمهور وتسلية فانه يجب ان يكون للمسرح فلسفة خاصة به .. ومعنى ذلك ان التمتع حدود . على ان ثمة سؤال ملح هو ماذا تعنى المسرحية الكاملة بمصطلحات التمثيل الدرامي .. وعادة تدرس فلسفة المسرح من خلال مفاهيم تكتيك معاصر تحدده موضة الكتابة المسرحية ، ونظام جديد للتمثيل ونظام جديد أيضاً للاخراج أو التصميم .. وكل هذه المفاهيم وغيرها تجيب على سؤالنا الملح في معنى المسرحية الكاملة .

والفنان المفسر رغم نبل رسالته الرفيعة تجاه المسرح كثيراً ما يتهم بتعبيرات سلبية (ss) يمكن ترتيبها كالآتي :-

١- استخدام حريات تتجاوز الحدود Taking Undue Liberties

الاجابات :- ٨١

٢ — حدث غير صحيح منطقياً Not A Legitimate Action

٣ — المضى الى حد بعيد Going To Far

ومسئولية الفنان المسرحي أمام المؤلف الموجود على قيد الحياة واضحة لا تحتاج الى دليل .. ولكن في حالة المؤلف المتوفى تكون للمسئولية غير مقيدة الزمن — الذى قد يؤدي الى كارثة تجاه التفسير الصحيح .. ان ما نحن في حاجة اليه هو فلسفة تنشد واقعية او حقيقة التفسير ..

ولعل أهم الأعمال التى أسهمت في توطيد دعائم فلسفة المسرح المذكورة قام بها الاشتراكيون الواقعيون ، الذين تقوم دراساتهم على لتنهج العلمى — لاستتلافسكى، وان كانت نظريتهم عن التفسير المبدع لمسرحيات الزمن الماضى تتطلب ان تكون فلسفة ومعانى هذه المسرحيات مرتبطة بظواهرهم الماركسى الذى لم يعد له وجود اليوم .. وتلك النظرة في الحقيقة لم يكن فيها أساساً شئ جديد عن وظيفة التفسير المبدع ..

لاحظ ان فلسفة التفسير تتضمنها التقنيات التى يفسر بها الحدث وليس الحدث الذى نرى ان نفسره بمعنى أن نصيف له معنى هو غير موجود أصلاً ..

والمهم اننا لا نحتاج ولا نرغب في أن نرى عرضاً معاداً بشكله القديم بيد اننا نطلب من الفنان المسرحي ان يثرى تجربته المسرحية بتفسير فلسفة ومعنى المسرحية بصدق .. اذ ليس من واجبنا ولا من حقنا أن نشير، أو نحرف فلسفة ومعنى المسرحية بطريقة تجعلنا نعتقد انه حقيقى ..

تفاصيل المواجهة الإبداعية :

ان ترجمة أو تفسير مسرحية من الزمن الماضى ، بمصطلحات مشكلة الواقع مع الحفاظ في نفس الوقت على حقيقة فلسفتها أو معناها ، تعتبر من أشق الأعمال التى تواجه الفنان المسرحي ..

والذوق — كما نعرف — يتغير من عصر الى عصر .. والتغير المتوالى في الذوق شائع في البلاد الغربية اكثر من غيرها من بلدان الشرق الأقصى أو الأدنى والفن المسرحي بطبيعة الحال أكثر حساسية لتغير الذوق من فن المصور أو النحات أو الشاعر أو الملحن لأنه

يستخدم وسيلة إما أن تعكس الذوق أو تتحكم فيه ، وهذه الوسيلة هي التفسير الحي للممثل والمخرج والمصمم .. والممثل الغربي بمساعدة المخرج أو إرشاده يفسر الحدث بقدراته الملهمة ومهاراته في خضوع الظروف المهيمنة للذوق المعاصر .. وكما قال المخرج الراحل « هانط » ، Hunt كلما - عظم شأن الفنان المسرحي ، قل اعتماده على الذوق المقبول ، والفنان المسرحي العظيم هو الذي يبدع ويقنع بنفسه جهور نظارته » ..

ونحن في المسرح - والكلام موجه الى مسافة الطليعة من المخرجين لا نستطيع أن نرجع لنعيش في الزمن الماضي ونرى مسرحية من خلال عيون جيل ماضى .. وإذا استطعنا أن تعود الى مسرح « سوفوكليس Shophocies أو شكسبير Shakespear أو جوته Goethe فإنا سوف نذعر لكثير مما نشاهده .. وكثير من تقاليد الماضي في الحقيقة تجعل من المستحيل علينا أن نرى القيم الخالدة التي تتضمنها المسرحيات ولن نطبق الطقوس الدينية التي كانت تحيط بعروض المسرحية الاغريقية ، ولا نصفق للدم وللأصوات الرعدة في دار المسرح في عصر النهضة ، ولا نستمتع بالرومانسية العاطفية في أوائل القرن ١٩ اذ أن المناظر والأزياء وسلوك كلام الممثلين ، بل وسلوك النظارة في الحقيقة سوف تكون غريبة بالنسبة لنا ، وربما تكون مضحكة ومن ثم فإنا مضطرون الى أن نحدد الماضي ..

قنطرة الموصول :

وتحديد الماضي يتم ببناء قنطرة بينه وبين الحاضر ، وهذه القنطرة يجب أن يبنها خلق تحالف منسجم بين المسرحية كما كانت وبين كما يجب أن تكون عليه الآن .. وجوهر العملية تحقيق انسجام بين نصفي القنطرة .. أما الفنان المسرحي فلا يجد من يؤيده في استخدام المسرحية لتكون مجرد عربة يمتطيها لعرض مواهبه الخاصة كما هي الطريقة التي يتوسل بها كثير من المخرجين في الزمن الحالي .. هذا لا يخدم قضية تطوير المسرح بل إنه أمر مدماة للسخرية من المهنة وأصحابها .. أن مهمة الفنان المسرحي ليست في أن يحرف بهند المسرحية أو يحرف فلسفتها لكي يضمن عليها موقفاً اجتماعياً أو أخلاقياً أو سياسياً كاتجاه الواقعية الاشتراكية مثلاً وتلك هي طريقة البعض غاي المبادئ إذن يجب الأخذ بها !؟

العامل الزمني :

ان التفریب الزمني لا شك یتیح واقعية أكبر وعالمية اعظم اذ انه یتسمح للمسرحية ان تشق طريقها الى عقولنا عن طريق استخدام خيالننا ویسمح لنا ان نفقه حقيقته كثيراً بما يكون اعقب مما یمكن ان یتضمنه بیان بمعارض عن تلك الحقيقة ..

على ان الميزة الوحيدة لتمثيل مسرحية قديمة بأزياء معاصرة (٥٥) هو تحريرها من تقليد صارم یهدد باخضاد حيويتها .. ولكن الزمن مع ذلك یضفی على الأشياء القديمة حيوية یصعب تقليدها .. والمسألة فی النهاية مسألة اختیار وتكيف ، مسألة امكان المزاوجة بین المميزات الضرورية لفن المسرح القديم و بین أسلوب العرض المعاصر .. ولكن قد یتساءل البعض وماذا يكون الحال عند شكسبير وقد كان الأولاد الصغار یضطلعون بالانوار النساء فنقول ان هذه تقنية لم یلجأ اليها شكسبير الا لظروف الأوضاع الاجتماعية الصارمة فی تلك العصور .. اما تقنية المسرح المنفوح النهاية Open End Stage الذي ساد فی عصر شكسبير فهو شرط جوهري للتمسك بها اليوم لاهيته فی الحفاظ على تتابع الأحداث فی مرونة دون حدود الزمان والمكان — وهو ما یتیح استخدامها أكبر لخیال النظارة وما يتلام وثوق عهدنا المعاصرة ..

قضية الأسلوب :

ان مهمة فنان المسرح هي نقل معنى وفلسفة النص بطريقة ترضی دعاتهم المجانسة بین النص وجمهور النظارة .. ومفتاح المشكلة یمكن فی تفسير أسلوب النص الأصلي ، والتوفيق بین المظاهر الأساسية للذوق فی عصرنا ..

ولعل ما يهم فنان المسرح وجهین من الأساليب الأول هو أسلوب الكاتب — الطريقة التي یكتب بها واللغة التي یستخدمها والصور التي یتوصل بها واحساسه بالشخصية والموقف والجو العام للمسرحية .. اما أسلوب العصر الذي كتبت فيه فتمتعی به رواية رصد الحياة ووسائل العیش آنذاك .. وعلى أية حال فان هذين الأسلوبین یكفيان بوجه عام فلسفة المسرحية ومشیونها وبوجه خاص جنس الدراما (تراجيديا ، كوميديا ، مأسا .. الخ ..) التي كتبت فی أطلارہ ..

والحقيقة ان معرفة الأساليب الماضية والإحساس بها يستطيعان وحدهما أن يقدموا جواباً للتفسير ، اذ أنها ليس إلا الأساس الذي ينبثق منه التفسير . . . وتظل هناك مسألة هامة جداً وهى وصل نصف القنطرة التى أشرنا إليها بشاطئنا المعاصر - تقنيات وذوق عصرنا . . والفنان المسرحى على علم بالذوق المعاصر ويوفق لأخراجه أو عرضه طبقاً لمتطلباته . . أما الفنان العظيم فيبدع ذوقه الخاص ويقنع جمهوره . . بمشاكله الحياة . .

التقنية : Technique

التقنية هى الوسائل الطبيعية التى ينتقل بها الفنان حسه للأسلوب ، ورؤيته الخيلية لجمهور نظارته . . ولما كان لكل عصر تقنيته - فان الفنان مطالب بدراسة تقنيات الماضى . .

وتقنية الكوميديا فى عصر استعادة الملكية Restoration بانجلترا مثلاً هى الوسيلة الوحيدة الفعالة لنقل أسلوب المسرحيات ، ولكن فى مسرحيات أكثر شمولاً تكون تقنية الممثل أقل تفصيلاً ، ويمكن تطبيق التقنيات المعاصرة على مسرحيات شكسبير Shakespeare أو مسرحيات سوفوكليس Sophocles أو أى مسرحيات عربية لها صلة بالتراث الإنسانى دون تحاليل على تبسيروها . .

ومهما يكن فالأسلوب يحكم التقنية ويضبط حدود التفسير المبدع ، والخطأ الذى ترتكبه هو الخلط بين الاثنين . . ونحن اليوم مشغولون بدراسة تقنية التمثيل كما شرحها استانسلافسكى ، كثيراً ما نخلط بين هذه التقنية وبين أسلوب استانسلافسكى فى التمثيل . . وله يزعم استانسلافسكى أنه يعلم أسلوباً عالمياً للتمثيل . . بل إنه أعلن أنه يقدم تقنياً فى شكل منطوق للطريقة التى بها يستطيع الفنان المسرحى أن ينهى طاقته الذهنية والبديعية وأورد قائمة بحاجات الممثل واقترح القيام بتمرينات لتتمية هذه المتطلبات اللازمة وطريقة شاملة انبثقت منها فيما بعد ضروب مختلفة من طرق التدريب العملية مثل (طريقة) Method للأمريكيين وتقنيات بريخت Brecht وتقنيات جروتوفسكى Grotowski ، وتدريب الاداء التمثيلى فى مدارس ومعاهد وكاديميات الفن المسرحى . .

على أن هناك كثيراً من الممثلين لم يتبعوا استانسلافسكى واتبعوا مهاراتهم الغريزية والتى تجسدت فى مصطلحات لفظية معقدة حافلة

بالخوف ولكنها ترسخت معهم بفعل الخبرة... أما استلانسلافسكى فيستخدم مصطلحات مثل « المسامرة لـو » Magic If ليفسر حدثاً درامياً لم يمر بخبرات الممثل بحيث يفترض نفسه في الموقف... لنفرض مثلاً أنه بسبيك تيميل هابلت الذى مات أباه ولكنه كممثل لم يحدث أن مات أباه ولكن على الممثل أن يمر بظروف الحدث ولكن من واقع مصطنع نسبياً... وعندنا يستخدم الممثل مصطلح الذاكرة الانفعالية Emotional Memory فهو يستخدم ليفسر انفعالاته الشخصية المستهدفة من تجربته فى الماضى ليطبقها على رد الفعل العاطفى للشخصية التى يقوم بتفسيرها...

المخرج المسرحى سيد العصر :

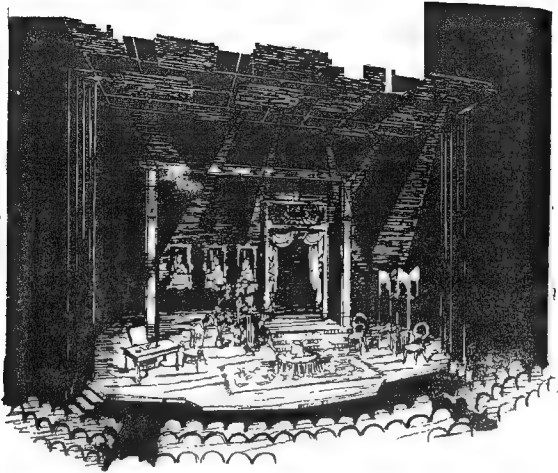
تربع الممثل المسرحى فى العالم على عرش العبودية الفنية على طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وفى هذا القرن الأخير كان ظهور المخرج (٤٤) وبداية عصر التفسيرات... ولما جاء القرن العشرين جاء وفى جميعته تعددية الأسلوب المسرحى... فبعد أن كانت الأساليب المسرحية الأساسية لا تتجاوز الأربعة أساليب (الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والطبيعية) برزت فى الأفق التعبيرية والسيرالية والانطباعية وغيرها... ثم شهدت خمسينيات هذا القرن ظهور مسرح العبث وأعقبتها الستينيات بظهور عمالقة الإخراج المسرحى على كافة مستويات أوروبا والأمريكتين والشرق الأقصى والشرق العربى... وانتشرت فرق التجريب فى كل مكان حتى أصبح العصر (عصر المخرجين) لما حوته إبداعاتهم التفسيرية للنصوص القديمة والحديثة بكل تطلعات الجماهير التى دعمت المسرح بالانتبال عليه اقبالاً لم يسبق له مثيله...

ويتأكد دور المخرج المعاصر بعد نكسة المسرح عالمياً الذى توقف عطاؤه عند السبعينيات (٤٥) وما بعدها على مستوى الكتابة المسرحية... فى الوقت الذى أصيب فيه المسرح بتراجع كتابه — تحت حجة الاختفاء القضائى الكبرى على الساحة العالمية — أسرع المخرج بتناول النصوص القديمة كلاسيكية أو حديثة أما بالتوجيه بإعادة — صياغتها أو بإعادة إخراجها وإعطائها تفسيرات بالغة الحداثة تنفس روح عصرنا شديد النطوى سياسياً واقتصادياً واجتماعياً... ولقد نجح الأوروبيون فى تقديم أعمال مسرحية منذ السبعينيات لاسكيلوس وشكسبير وأبسن وتشيكوف برؤى جديدة أبهرت العالم...

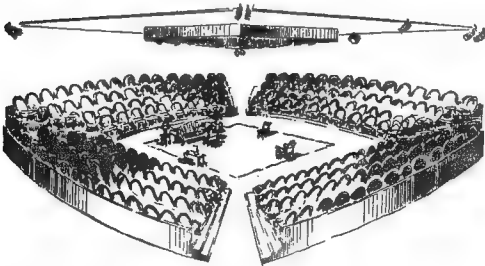
وعلى مستوى المنطقة العربية اكتفى المسرحيون بتوظيف التقنيات الأوربية سواء ما كان منها استنسلانسيا أو برختيا أو جيروتونسيا على الخصوص الجديدة .. ولكن المحصلة العلمية للملاح المسرح العربي المعاصر بالمعنى الجديد لم تضاف شيئاً بل على العكس بدأ التناقص يعميون على الحركة المسرحية العربية في الآونة الأخيرة بالنقل والتقليد والتكرار ..

إن جمود الحركة المسرحية العربية على حالها وتوقفها عند ظاهرة التقليد لا تأتي من كون المسرح عندنا يعمل أصلاً بتقنيات غريبة (١٦) امتداداً لمنشأته ، ولكن السبب يرجع الى غياب التخطيط العلمي لتحقيق بنية أساسية للدراما العربية .. وبغض النظر عن نوعية العروض المسرحية الملائمة والمناسبة للجماهير العربية ، فلا أظن أن المسرح يمكن أن تطوره العروض أو معاهد المسرح .. وما يتقصنا حقيقة هو نشر الوعي العلمي عن طريق الكشف عن خلال المختبرات والاستديوهات ككل التي أسسها رواد المسرح الغربي للشباب وانضم إليها طواغية كثير من الممارسين للمهنة لايمانهم بضرورة امتلاك الممثل والمخرج لادوات المساعدة في عمليات الإبداع ..

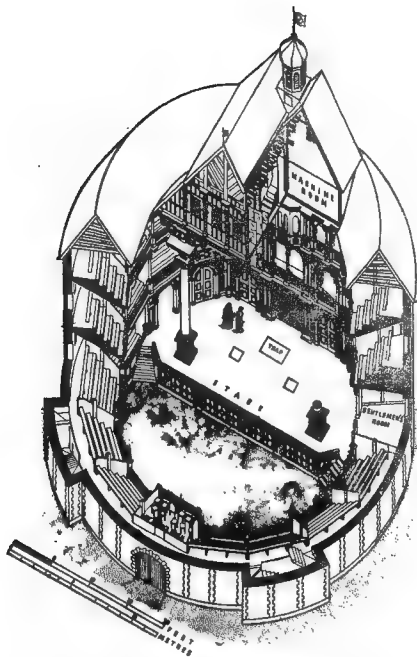
والفنان المسرحي مخرجاً كان أم ممثلاً أم مصمماً يقع على عاتقه اليوم عبء التصدي لأشكاليات التصدي بسبب استشراس المسرح التجاري وإبعاده الاصطناعية واستحواذ شاشات العرض على إبهارات التكنولوجيا العالية واستحالة تصديق دور العرض المسرحية حيث الغالبية العظمى منها تعمل في الإطار الشكلي القديم لمسرح العلية .. ويمتد جهد المخرج المسرحي المعاصر الى توظيف المسرح الشامل في أسلوبه الصحيح ، وإلى مواجهة المشاكل الفنية التي يقابلها عند التصدي لإخراج مسرحيات التراث الانساني .. وكل هذا الجهد مقرون بمعرفة الفنان المسرحي لكل ادواته كما صاغها المعلم استنسلانسيا من جديد في الخمس سنوات الأخيرة قبل وفاته وأكد على دور الفعل الجسماني باعتباره الركيزة الأساسية للنهج ، مع الاهتمام بدور التجريب في إعادة اكتشاف الجذور الأصلية لبعث النطلعات المستقبلية لدور المسرح وجماهير عصرنا ..



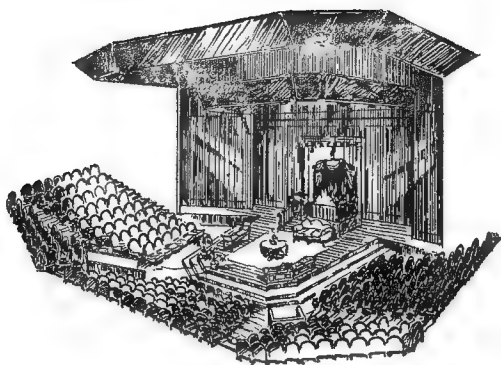
مسرح بروسينيم أو إطار الصورة



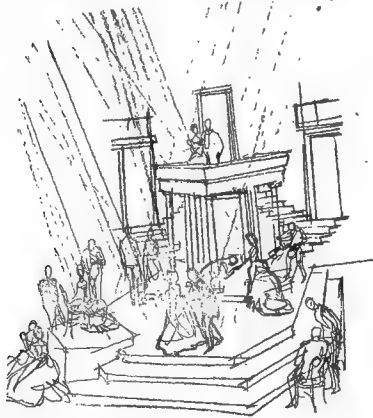
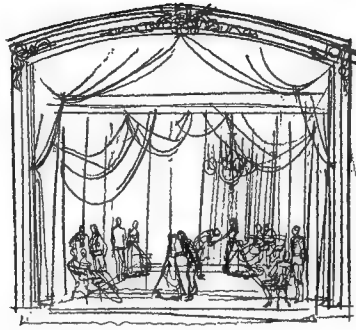
مسرح أرينا أو المسرح في الدائرة مسرح معاصر اقتصادي التكاليف



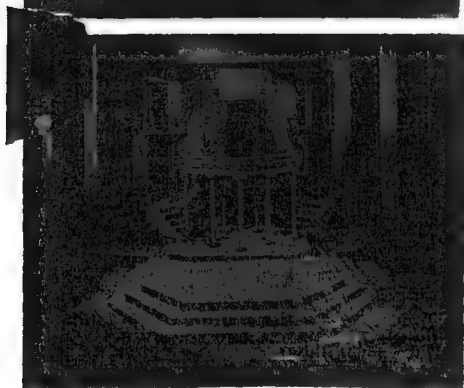
مسرح شكسبير - اليزابيثي • منصة دفع محوري بمعنى أن الممثل فيه هو الأول والأخير في عناصر العرض •



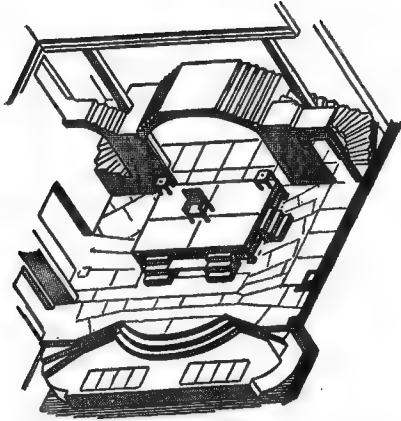
مسرح منصه دفع محوری حدیث •



المنظر العلوى مسرح بروسينيم • (مسرح فيتكورى قديم) والمنظر
السفلى مسرح شكسبيرى معاصر ومثاله مسرح استراتفورد اونتاريو
يكندا • لاحظ الممثل فى الصورة السفلى داخل مسرح ذو دسع
محورى حيث الممثل يبدو مثل قطعة النحت (ثلاثة ابعاد)



• مصرح استراتفورڈ اونٹاریو بکسندہ



مسرح جال كويوه الفرنسى . . مسرح شكلى ينسم بالحياة ويمكن
استخدامه فى مسرحية وراء مسرحية * وهو يمثل مكانا محليا
تجريديا تماما *



مصرح البيئة - مسرح ريتشارد شونكر الأمريكي مسرح يختلط فيه
الممثلون مع المتفرجين • المسرح عبارة عن جراج ليست له خشبة
مصرح محددة • والحدث يقع في اى مكان فى البناء وعلى الأرض مع
جلوس المتفرجين فى المقامه الخالية بل وعلى أحجر المتفرجين •

الباب الثاني

في حروف التمثيل

الفصل السادس

حيرة الممثل

لا شك في قدرة الممثل المصرى ومطوته التى جبل عليها فى الأداء الصحيح لدور ما . ولكنى أعيب جملة على الأساليب التعليمية لنس التمثيل عندنا . صحيح أننا نفهم نظرية بريشت Brecht فى التمثيل ، وأسلوبه فى الأداء الملحمى الجديد ، ولكننا بلا موارد لا ندرك حقيقة تطبيق نظريته فى مثل هذا الأداء ، كما أننا لا نعرف رأسنا من أرجلنا حيال نظام استانسلافسكى Stanislavski الذى اخطأ حتى على الكثير من إثبة الطريقة Method أمثال استراسبرج Strasberg وإستلا أدلر Stella Adler وغيرهما ، وإن كانت من أدلر كانت أصبى إلى غيرها فى فهم حقيقة النظرية بعد مقابلة شخصية مع الرجل تمت فى باريس عام ١٩٢٥ .

وليس عجيباً إذن أن يشكل لنا فن التمثيل حيرة كبيرة فى فهمنا للانفعال والجسد والعواطف وبشتى عناصر النظام ، الأمر الذى يحفزنا إلى عرض القضية من بدايتها منذ أرسطو Aristotle حتى جروتوفسكى الذى كان آخر المطلق (٤٧) . وأما استانسلافسكى فهو بلا شك أروع وأقدر من نقل التمثيل إلى المرحلة العملية بكل أبعادها .

نقول تعددت نظريات التمثيل من أرسطو إلى بريشت التى جروتوفسكى ولكنها فى كل مناسبة وفى معظم الأحيان يتم تقييمها بطريقة جدلية أكثر من تقييمها بطريقة تطيلية . ونحن نقترح هنا لنظرية « عدم الانفعال » التى ابتكرها دنيس ديديروت — Didrot تلك النظرية التى لم يكن يوجد سوى أناس قليلون لديهم استعداد لقبولها ،

ومع ذلك غانها كما يبدو قد أثارت جدلاً كبيراً فاق ما يقال عنها من أنها
نظرية تركز على تفكير غير سعيد ..

ويرى الكثيرون أن معتقدات « ديدريوت » رغم كونها غير صحيحة
في حد ذاتها فهي تزودنا بمعلومات وفيرة عن المواقف المختلفة تجاه
التمثيل لا بين معاصريه فقط بل أيضاً في وقتنا الحالي . ويقترح ديدريوت
اتباع أسلوب خاص في استغلال الانفعالات المتجمعة وذلك في كل من
تدريب وأداء الممثل ..

وحين كتب ديدريوت مقاله الشهير « حيرة الممثل » في سبعينيات
القرن الماضي (١٧٧٠ وما بعدها) أثار جدلاً ترددت أصداؤه في الحجرات
الخضراء — حجرات استراحة الفنانين داخل المسرح — ونقول « أثار
ذلك الجدل » لأنه حتى ذلك الحين فإن جميع من كتبوا عن فن الممثل
ابتداءً من أفلاطون ، اعتبروها مسلمات بينما أنكرها ديدريوت ، وهو
أن الممثل يجب أن يشعر بالانفعال الذي يصوره على المسرح . ولكن
الحجج التي أوردها ديدريوت تائيداً لنظريته ، وهي أن الممثل ليس في
حاجة إلى الإحساس في المسرح ، بل أنه يكسب أفضل بدوره ، وأن
الإحساس للمشعوري عقبة فعلية . وهذه الحجج من الواضح أنها غير
معقولة ويمسب الدفاع عنها لدرجة أنه أصبح من الصعب أن نفهم
لماذا حظى كتابه الصغير بمثل تلك المكانة البارزة والدائمة في جميع
المناقشات التي تلت ظهوره ، وتناولت طبيعة فن الممثل ، رغم تلك
المكانة التي كانت تثير على الدوام محاولات لتنفيذ دعواه .

لذا أذن ما أسماه وليام آرثرش W. Archer قضية « عدم
الانفعال » دأبت على الظهور بين وقت وآخر كأنها لعبة طفل رغم
وضوح حقيقة أن حجج ديدريوت يمكن أن يدحضها أي طالب مجتهد
في السنة الأولى من دراسة الدراما في المعهد العالي للفنون
المسرحية ؟؟

لقد كتب ديدريوت « حيرة الممثل » رداً على دافيد جاريك (١٨)
David Garick أو الممثلين الإنجليز ، التي كتبها ستيكوتى Sticoty
سنة ١٧٧٩ والتي كانت في الواقع ترجمة واقتباساً من الممثل « رسالة
عن فن التمثيل المسرحي » التي كتبها جون هيل John Hill
سنة ١٧٥٠ . ومما يثير الغرابة أن كتاب هيل كان بدوره أساساً
ترجمة من الفرنسية لكتاب « الممثل الذي ألفه سالت الين
St Albienne سنة ١٧٤٧ والذي يبدو أنه يبيل إلى نظرية واحدة
جذابة : وهي أن الاختلاف بين الرايين يشجع ببساطة من الاختلاف بين

تمثيل الممثلين في الريبورتوار الكلاسيكي للمسرح الفرنسي ، وبين الممثلين الانجليز بأسلوب تقليدي يتسم بصيغة انسانية أكثر من غيره ، ومع ذلك فإن هناك بعض الاختلافات الشديدة في وجهات النظر لا يمكن التوصل الا الى تفسير جزئي لها بهذه الطريقة .

وقد أشار البعض الى أن الفيلسوف الناقد ديديروت ، تأثر بشكل كبير بما رآه خلال زيارة الممثل الانجليزي جاريك ببساريس في سنتي ١٧٦٤ ، ١٧٦٥ حيث شاهد حفرة الممثل الانجليزي على تسليية رفاقه في غرفة الماكياج حيث يجهل وجهه يتخذ ملامح بجميع الانفعالات المتباينة ، واحدة بعد الأخرى ، ويقال انه يفعل ذلك دون أن يشعر بأي شيء هو نفسه . .

هذه الواقعة التي يوردها ديديروت تأييداً لنظريته تعتبر حقاً مثلاً موضعاً لطريقته في الجدل مبتدئاً بمثال معين ، ومنتهاً باقتراح عام . وهو لا يمكنه أن يصدق أن الممثل جاريك خلال أدائه لتلك الحركات يمكن فعلاً أن يحس في مثل ذلك التتابع السريع جميع تلك الاحساسات التي يصورها . وتبعا لذلك فإن جاريك الممثل العظيم لا يشعر بأي احساس . والراى عند ديديروت أن الشخص الذي يمكنه التعبير عن الاشكال الخارجية للانفعال بدون أي احساس داخلي ، لا يثبت لنا أكثر من أنه يمتلك أداة تعبيرية بلغت درجة عالية من التطور . وقد بنى ديديروت نظريته بأكملها على عدد كبير من مثل هذه الأمثلة والطرائف ، ولم يول اهتماماً كبيراً بالتبريرات المنطقية .

ان موقف ديديروت من قضية الممثل أمر يثير الدهشة ، اذ من المؤكد ان ديديروت لم يكن احمقاً ، فضلاً عن موسوعته الضخمة ، فقد كان كاتب مقالات ، وناقداً وروائياً ومؤلفاً مسرحياً وان كان لم يحقق قدراً كبيراً من النجاح في هذا المجال) .

كان ديديروت فيلسوفاً شهيراً ، يسبق أكثر افكار عصره تقدماً . ولا يبدو انه من الحكمة ان نرفض كما فعل بعضهم حين كتب عنه . يقول : « انه جاهل بميكانيكية التمثيل ، لانه هو ذاته لم يكن قط ممثلاً واذا كان يمكن حقاً رفضه بمثل تلك السهولة فلماذا اذن تستمر افكاره في البروز بين وقت وآخر . ولماذا كان يشعر المخرج الفرنسي لوييس جوفيه Louis Govet الى عهد ليس ببعيد بضرورة الكتابة من « حيرة الممثل » باستفاضة . وكذلك جاك كوبوه Jaque Copeau

استاذ لويس جوفيه ولماذا شاعر الكثير من الممثلين العظام بانهم مدفوعون الى الكتابة دفاعاً عن وجهة نظرهم المناهضة للانفصال .

دموع من العقل :

من أشهر المدافعين عن موقف نظرية عدم الانفصال ، وأكثرهم قدرة على الاقتناع كان الممثل الفرنسي الشهير كونستانت كوكلان Contrast الذي كان له جدال علني مع الممثل الانجليزى هنرى اوفنج Henry Irving . من هذا الموضوع . وقد أدى هذا الجدل الى الدراسة شبه العلمية التي اجراها الناقد آرثر ، ونشرت بعنوان « اقنعة ام وجوه » سنة ١٨٨٤ . ويسود ان المسرحي برتولد بريشت خضع بارادته لتأثير ديدريوت وقد كانت دعوة ديدريوت الى « دموع من العقل » بدلا من صدورها من القلب تمهيدا سبق دعوة بريشت الى التمثيل الهادي ، رغم أن بريشت كان مهتما بصورة أكثر بأحداث رد فعل يتسم بالهدوء والتفكير من مشاهدته أكثر من اهتمامه بأن يكون الأداء غير انفعالي .

ومن الملاحظات المعتادة أن رد فعل أى شيء تجاه ظروف لا يوافق عليها يتسم بميل الى المبالغة في الرد ، واتخاذ موقف متطرف ربما كان يتعدى نطاق قدرات هذا الشخص . ومن المثير للاهتمام أن نحاول التوصل الى ما اثر على ديدريوت بهذا الشكل . وقد يكون ذلك راجعاً في جزء منه الى كتاب استيكوتى الذى اشرنا اليه ولكن ذلك الكتاب يغيب وجهات نظر تختلف كثيراً عن وجهات نظر ديدريوت ذاته فيما سبق ذلك .

وربما يكون قد اعتبر موضوع جاريك تأكيداً لوجهات نظر قائمة بالفعل ، ولكنها لا يمكن أن تكون أساساً لها ، إذ أن جاريك نفسه كان من المتسكين بنظرية الانفصالات .

وما يبدو أن التأثير المرجح حدوثه على ديدريوت كان الحالة العامة للمسرح ووضع التمثيل في عصره . ويبدو أيضاً من المؤكد أن رايه في الممثلين كان سيئاً الى حد كبير ، فهو يقول :

« ليس هناك أى ممثل اتخذ هذا الطريق بدافع من حالفه نبيل » ؟؟ ان الممثل الذى يعتبر رجلاً شريفاً ، والممثلة التى تعتبر امرأة غاضلة هما ظاهرتان نادرتان ؟؟

ولا يدعو من الاغراق في الخيال ان نفترض انه رأى وشهد قدرا كبيرا من الممثلين غير المجيدين الذين لا يتسمون بالنظام ، والذين يلجأون للخطابة والاغراق في الذاتية وقد انتقدهم بشدة . ولم يكن كذلك يخطف عن الممثل جاريك الذي حقق ثورة في المسرح الانجليزي ضد الأسلوب المتكلف والخطابي الذي سبقه . وعلى حين كان تشخيص ديديروت للبالفة التي شهدها هو وجود انفعال لم يتم التحكم فيه ، فربما كان الممثل الانجليزي قد استطاع ان يرى بوضوح اكبر ان ما يحتاجه المسرح الانجليزي هو مزيد من طبيعية التعبير .

ومن الأمور القابلة للجدل في الواقع ، أن معظم الثورات المسرحية حدثت كرد فعل ضد التمثيل الرديء الذي كان يتسم بالزيف والاغراق في الذاتية . ولعلنا نذكر ما اثار حماس قنسطنتين استانسلافسكى ونمروفتش دانتنسكو غير الأسلوب المسرحي الزائف الذي شهدته المسرح الروسي في اواخر القرن التاسع عشر (٤٩) . وما اثار روبرتسون Robertson غير الممثلين المدعيين وغير المجيدين ، في بلاده في اواسط القرن الماضي .

بالاضافة الى ذلك ، ألم يتأثر كل من بريشت ويسكانتور بشدة بسبب الأسلوب المنق في التمثيل والذي ظل سائدا في المسرح الألماني في سنة ١٩٢٠ وما بعدها واستسلم المشاهدين انفعاليا دون تفكير . وفي حين كان رد فعل استانسلافسكى هو البحث عن الحقيقة الداخلية ، فقد سعى الطبيعويون الانجليز الى مزيد من الصدق وسمى بريشت الى واقعية أكثر موضوعية . وحث ديديروت على استبعاد الانفعال والاحساس واستبداله بتركيز كلي على شكل منضبط وتحكم دقيق .

الجدال بين عمالتيين :

فاذا تركنا الفيلسوف الناقد ديديروت ونظريته الاساسية في التمثيل فلا بد ان نشير الى كوكيلان الذي ورث عبادة ديديروت بصفته داعيا رئيسيا لاتصار عدم الانفعال . وقد كان كوكيلان ممثلا عظيما ومعلما ذا تأثير كبير في الكونسيرفاتوار الفرنسي . وقد عرض حجة وآراءه بطريقة قوية تنقسم بالتاكيد في كتابه الصغير « الفن والممثل » سنة ١٨٨٠ حيث كتب :

« ان المرء لا يمكن ان يصبح ممثلا عظيما الا بشرط ان يكون قادرا على ان يعبر فيفما يشاء عن مشاعر لا يحسها فعلا ، وكان كوكيلان قد كرر تلك الآراء في صفحته في مجلة هاريزر الشهرية في مايو ١٨٨٧ .

وقد أثار هذا جدلاً مع أيرفنج الممثل البريطاني ونشرت تلك المقالة الأخيرة بعد ذلك بتعديلات طفيفة تحت عنوان « فن الممثل » سنة ١٨٩٤ وكان أيرفنج الذى كتب قبل ذلك ببضع سنوات مقالة شديدة الانتقاد للطبعة الإنجليزية الأولى من كتاب « حيرة ممثل » سنة ١٨٨٣ وقد تالم بسبب انتقادات شخصية فى مقال كوكيلان ورد على ذلك بالمثل فى يونيو سنة ١٨٨٧ .

وهكذا انتقلت النيران التى طعنتم الى حد ما على النقاش المنطقى بين هذين الحجتين الكبيرتين . واشترك الممثل الأمريكى ديون بوسيكولت Dion Boccult فى ذلك الجدل على صفحات مجلة (نورث أمريكان ريفيو - أغسطس ١٨٨٧) قائلاً ان الاختلاف قد يكون فى حقيقته خلافاً بين ممثل كوميدى كما كان كوكيلان وبين ممثل تراجيدى . كارفنج - مع ان هذا الأخير لم يكن كذلك ، لان الممثل التراجيدى يمكن ان يكون قادراً على اطلاق العنان لشاعره والاحتفاظ بسيطرته عليها فى نفس الوقت وفى رده على هذا دافع كوكيلان عن نفسه بشرح الاختلاف بين الممثلين الانجليز والفرنسيين والتباين بين الرسرورار الفرنسى الكلاسيكى لكورنى وراسين (الكتاب النيوكلاسيكيين) الذين يعتبر أبطالهم أنماط أكثر من كونهم أشخاصاً ، وبين شكسبير الذى خلق شخصيات تتميز بالفردية .

ومن الجدير بالملاحظة مع ذلك ان كوكيلان كان مدفوعاً الى ابداء الاعتراض بأنه لم ينكر الإلهام بأى شكل من الأشكال ، ولكن ما انكره هو إمكان الإلهام فى دور لم يدرسه المرء . ومن الأمور المتصلة بهذا الجدل ان سارة برنارد Sarra Bernardt فكرت كيف جلبت على نفسها عداوة كل من أيرفنج وكوكيلان اذ قالت :

« ان أيرفنج ممثل عادى ولكنه فنان عظيم

وان كوكيلان ممثل عظيم وليس فناناً ؟؟ »

وكما فعل ديدريوت من قبل ، أضعف كوكيلان حججه وهو يبسط نظريته الخاصة بعدم الاحساس بالارتكاز الى سرد الطرائف والقصص والمحاجاه من التخصيص الى التعميم ومع ذلك يجب ان نؤكد ان كوكيلان، حتى قبل تغيير موقفه الى حد ما تحت تأثير ضغط أيرفنج ، لم يبلغ المدى الذى وصلت اليه نظرية ديدريوت فى انكار احساس الممثل على الإطلاق . وانما كانت وجهة نظره ان الممثل قد يشعر حقيقة بانفعالات دوره خلال فترة الدراسة والتدريب ، والا سيكون أدائه خالياً من

الصدق وهو يثبت التعبير عن الانفعالات بدقة عن طريق ممارسة منه بطريقة فعلية ، وطبقاً لما اطلق عليه الكونسرفتوار اسم الاتجاه الصحيح ، حتى انه لا يحتاج الى الاحساس في الأداء .

جوهر النظرية الجيدورية :

يكن جوهر هذه النظرية ، في انه لا يمكن للممثل أن يحس وأن يظل في نفس الوقت مسيطرًا تلباً على أدائه ، وذلك فان هذا الاحساس لا يمكن الا أن يكون خطراً على تحكم الممثل ويجب تقاويه ، وأن الفن يكن في العقل لا في القلب وأن هذين الاثنين متعارضان .

أما كوكيلان فقد أبرز مفهوم الممثل كشخصية مزدوجة (٥٠) .
رقم واحد المؤدى — الذى يتفهم الشخصية ويظل مسيطرًا
سيطره كالملة واعيه .

رقم ٢ الادارة حيث يدخل الممثل تدريجياً الى داخل الشخصية التى تنهها ولا يقتصر فقط على تلمس جميع الصفات المادية للشخصية (أى الظواهر الخارجية لتفهمه) ولكن أيضاً ذاتية تلك الشخصية الى درجة يجعل نفسه « يتحرك ويتصرف ويومى ويصق » ويفكر في نفس روح الشخصية على الرغم من أن ذلك يتم دائماً تحت سيطرة رقم واحد .

ويرد استانسلافسكى واضح منهج الأداء التمثيلى الحديث — أن شيشبكين Shishpkin الممثل الروسى الشهير قال ان « ان التمثيل بصدق يعنى أن تكون على حق منطقياً ، متباسكا ، وان تفكر وتبذل جهدك وتحس ، وتتصرف بتوافق مع دورك ويكون الاختلاف الرئيسى في استخدام كلمة « تحس » .

وأذا كان الاختلاف شديداً بين ممارس فن التمثيل لماذا يكون حال الخلاف بين طلاب التمثيل وما الطريق الذى يجب أن يمسير فيه الطالب ؟

أيجب أن يدرس تطوير احساسه واستخدم مشاعره ؟ أم يدرج نفسه على الا يشعر وان يتعلم أن يمثل بعقله فقط ؟ وليس من الصواب أن يقال على لسان بعض الممثلين : حسناً اننى أحياناً أمثل على طريقة

استانسلافسكى وأحياناً على طريقة كوكيلان وإن ذلك، يعتمد على الظروف .

وحين يوجه اليهم السؤال على ظروف من يعتمد ذلك ؟ فمن المرجح أن تكون الاجابة شديدة الغموض ، وهذا يزيد الارتباك حتى بالنسبة للممثل حديث السن الذى يحاول تلمس طريقه .

المفوض المتسامى للممثل : The Actor's Elevating Mystique

من الطبيعى أن يتوجه الطالب الى الممثل المحنك ليتلقى منه التوجيه ، اذ أن الممثلين بلا شك ادرى من غيرهم بما يقومون به ولكننا نواجه سلسلة من المحاذير .

أولاً — اذا كان من اليسير نسبياً أن يكتب المرء عن حرفة التمثيل أى ما تعنيه كلمة الصنعة الفنية The Craft of Acting فانه من العسير جداً وقد بات هذا الأمر واضحاً — أن نكتب عن العملية الشخصية الابتكارية التى تشكل جوهر الحرفة التمثيلية . وليس الممثلون بالضرورة أكثر الناس تأهيلاً سواء لتبسيط هذه العملية الشخصية بوضوح أو للعشور على الكلمات الملائمة لاعطاء وصف دقيق لها .

لقد كتب الممثل البريطانى وليم ماكريدى Macready فى يومياته « الليلة ٠٠ كنت انا الشخصية » وقال الممثل الفرنسى مونييه Mounet Sully (الليلة لم يكن الله حاضراً معى » ويمكن للمرء أن يفهم بشعوره الذاتى ما كانا يعنيهانه بهذا .. ولكن التعبيرات غير الدقيقة لا تمنع الطالب كثيراً .

ثانياً — ليس الممثلون بالضرورة شهداء تمتد عليهم ، فحين كان الناقد البريطانى وليم ارتشر يكتب « اقنعة أم وجوه » يعد استمارة للممثلين لجيبوا على ذلك السؤال وعما كانوا يحسون بانتفاضات حين يمثلون أم لا ، فقد لجأ الى ناقد درامى فرنسى شهير طلباً للمعونة . ورد عليه ذلك الناقد بأنه لا يعتقد أن استقصاء ارتشر سيؤدى الى أية نتائج جديرة بالثقة لأن عدداً لا بأس به من الممثلين لديهم قدر من التكاذب وليس لدى أحد منهم الصدق للاجابة على أسئلته باخلاص .

ولقد يكون هناك ازدواج بين ما يفعله الممثلون فعلا ، وبين ما يعتقدون أنهم يفعلونه ، أو بين ما ينقلونه وما يرغبون في أن يعتقد الناس أنهم يفعلونه ، وأن يقولوا أنهم يفعلونه . وقد قال ديديروت ان الممثلين يحبون أن يعتقد الناس أنهم يشعرون بالفعل لأن هذا يخلق نوعاً من الغموض ، يجعلهم يلقون مرتبة الناس العاديين .

كما أن الممثلين لا يقدمون عوناً لبعضهم البعض فمن العسير حقاً ان يمدح ممثل ممثلاً آخر الا اذا كان ميتاً أو اجنبياً . ويسجل ولیم ارتشر انه وجد لكثير من مرة حين كان يستطلع رأى الممثل الذى ادعى انه يحس بالفعل وهو على المسرح ، انه اذا اتى ذكر موضوع الممثل « ب » ؟؟ فان « ا » يقول اثنى لا أعتقد ان « ب » هذا قد أحس بأى شيء طوال حياته » .

ثالثاً — هناك فجوة بين ما يفعله المرء ، وما يحس المرء انه يجب أن يفعله ولا يود أى شخص أن يعترف بالفشل الذى يعنيه ضمناً الاعتراف بتلك الفجوة . وأما الممثلون الذين يدركون وجود تلك الفجوة فى انفسهم فانهم قد يلجأون الى تقليل تطلعاتهم والرضا بالتبثيل دون احساس ؟ أو تقليل تطلعاتهم بتبثيل من الاحساس بسبب صعوبة تحقيق هدف أكبر من ذلك . ومن هنا قد يصلحون بأن الاحساس غير ضرورى . وهنا أود أن أنبه طالب التبثيل بتحديد أهدافه فما يجب عليه أن يفعله ضرورى له ولهنته .

ومما يزيد صعوبة مهمة الطالب الارتباك المستمر الذى يثيره الجدل بين الاحساس وعدم الاحساس والقضايا الأخرى مثل : —

Nature V Art الطبيعة مقابل الفن

Heart V Head القلب مقابل العقل

Inspiration V Study والالهام مقابل الدراسة

Intuition V intellect والبدئية مقابل الفكر

وتبيل وجهات النظر الغربية المتعلقة بهذه الموضوعات الى احد الجانبين ، حتى أن الأضداد الظاهرية يتم عرضها كبدائل لاختيار

أحداها ، ولكنها بالطبع ليست كذلك على الرغم من الميل المتكرر الى تقسيم الممثلين الى فئتين التلقائيين والفكرين .

« نعم كما ترى غائى ممثل تلقائى » هذا هو أسلوب الممثل الذى يدخل فى نقاش وبذلك يعبر ضمنا بدهاء عن أن خصبه الذى يتبع النمط الفكرى ، لابد وأن يكون ممثلا من طبقة أدنى ، اذ أنه لا يملك غموض الطقائية .

ومهما يكن فلسنا فى حاجة الى أن نؤكد أن الطبيعة فى التمثيل طبقا لأحدث نظرياته — بديل عن الحرفية أو الصنعة ذلك أن الطبيعة أو الارتباط بالحياة يجب أن تكون فى أكثر أساليب التمثيل صناعة ، فى حين أن هناك تقاليد صناعية فى المسرح فى أكثر أساليب الطبيعة تطرفا .

المزج بين العقل والتلقائية :

والممثل عادة لا يقوم بالاختيار بين أن يمثل من القلب فقط ، فإنه كائنسان لديه مشاعر كما أن لديه عقلا منطقيا ولا يمكنه أن يترك أيضا منها فى غرفة الملابس .

والإلهام فى الأداء — كما أوضح قديما عديدون من الممثلين من المرجح أن يهبط من السماء على الممثل كلما كان جهده فى أعداد الدور كبيرا . ويجب أن تسير التلقائية والفكر معا جنباً الى جنب ، لأن التفهم التلقائى الشخصى للدور لا يمكن أن يأتى الا عقب درجة على الأقل من التفهم الأكثر موضوعية وعقلانية (وحتى وإن كان ذلك مجرد تفهم معانى النص) وقد أورد الممثل الفرنسى فرانسواتالما (١٧٦٣ — ١٨٢٦) كل ذلك بصورة ممتازة حين كتب عن الحلقة الى اتصاد بين الاحساس والذكاء .

وهكذا فعلى خلاف مفهوم « كوكلان » فى الشخصية المزدوجة الضرورى لنظريته الخاصة بعدم الاحساس ، يظهر مفهوم عن الوحدة ، بمعنى أنه وبدون تقسيم الذات يمكن للممثل أن يشعر بشيء معين ويشابه ذلك على سبيل المثال أن امرأة توفى زوجها حديثا وبينما هى تتلقى النبأ المفجع عند وفاة زوجها قد يكون تفكيرها عما سوف ترقديه فى الجساسة .

وهكذا فإن الممثل على المسرح ، وبدون التخطى عن الانفعال بدوره ، قد يكون تادرا على التعامل مع حدث طارىء بسيط مثل كرسى موضوع

في غير مكانه ، أو وقوع احدى المجوهرات من ممثلة .. خلاصة القول ان الممثل على خشبة المسرح قد يشعر بالانفعال كما يسيطر على التعبير عن هذه الانفعالات .

ومهما يكن فلا يسبغنا من خلال هذه الدراسة الا ان نوضح انه يجب على الممثل ان يختار بين « كوكلان » ومنهجه المحاكى للشخصية ، ولكنه لا يسمح بالاحساس ، وبين استانسلافسكى (على سبيل المثال) الذى يعتبر احساس « المحاكاة للأصل » عنده جزءاً ضرورياً عن عملية الخلق ، بل يعتبر حقاً القوة التى تمنحها الحياة . وهذا اختلاف فى الهدف لا يمكن التوصل الى حل وسط بشأنه . انه اختيار لواحد من بديلين . والخلاصة انه اذا اتبع المرء « كونسانت » فسيفضى فترة التدريب فى تعلم كيف يحاكي الانفعال، واذا اتبع « كونسانتين » فسيفضى تلك الفترة فى تلمس كيفية تنشيط الانفعال (طبعاً المقصود بكونسانت كوكلان وكونسنتين استانسلافسكى) .

ان تجربة التمثيل التى لا يدخل فيها الانفعال هى تلك التى يشير اليها الممثلون فى الخارج حينما يقولون انهم أحياناً يلعبون ادوارهم طبقاً لطريقة كوكلان ، ولكن ذلك لا يكون طبقاً لتلك الطريقة الا اذا «اختاروا» ان يمثلوا بدون انفعال ، وان يحسنوا الأسلوب الشديد الدقة ، والكمال الذى يتطلبه ذلك . واذا اختاروا ان يمثلوا بطريقة استانسلافسكى فعندئذ يجب ان يشمل كل من تدريبهم وعملهم فى أداء الدور هدف خلق الانفعال .

تعليم طلاب التمثيل :

ان طالب التمثيل خصوصاً فى سنوات دراسته الأولى لهذا الفن، يريد أن يعرف المزيد عما تعنيه عبارة «خلق الانفعالات» أية انفعالات .. وكيف يمكن معرفتها ومن متابعة خبرتنا فى مجال دراسة فن الأداء التمثيلى كثيراً ما لاحظت حزن الطلاب بالحاح « يجب ان تحس بها » أو يجب ان ينبع تمثيلك من هنا « مع إشارة فابضة الى القلب أو نحو البطن أو يجب ان تكون انت الشخصية ذاتها ...

ولكن ما فائدة أن يقال للممثل حديث السن « يجب ان تحس » بدون اعطائه أية اشارة عما يفترض أن يحس به وكيف يجب أن يتصرف تجاهه !!

ويشير عديد من الكتاب الذين تناولوا هذا الموضوع الى الانفعال كما لو كانت هناك نوعية عمومية تسمى « الانفعال Emotion » وهى إما ان تكون موجودة او غير موجودة وكما لو انها أداة يمكن تشغيلها او ابطالها . او اذا فرقنا بين انفعال وآخر وهو تفريق بين انواع مختلفة او ما يسمى « انفعالات بسيطة » كما وصفها وليم آرتشر الناقد البريطانى (١٨٥٦ — ١٩٢٤) بأنها انفعالات مكلفة زائفة تتسم بالعمومية ، وتأتى بسهولة جداً لبعض الممثلين وتختلف كثيراً جداً عما نحن بصده . ويعزى خبراء المسرح فى الخارج ان هذه الظاهرة المثيرة للارتباك هى التى دفعت عديداً من الممثلين الى معسكر انصار عدم الانفعال .

وعلاوة على ذلك فان الاحساس بالانفعال قد اختلط فى عديد من الحالات مع الظواهر الخارجية له فالحزن او الاسى يعتبره البعض مرادفاً للدموع وقد بدأ وليم آرتشر استفادةً للممثلين بقوله :

فى المواقف المؤثرة هل تترقق عينك بالدموع ؟ كما ان آرتشر نقل من أحد الدارسين قوله — الذى لا شك فى أنه صحيح : ان أى شخص يمكنه ان يتعلم كيف يذرف دموعاً حينما يريد بعد اسبوع واحد من التدريب على ذلك . ولكن هذا الدارس استنتج من ذلك (أو اعتقد آرتشر أنه استنتج) استنتاجاً خاطئاً مؤداه ان الممثلين لا يحسون وهم على المسرح ، وهذا يذكرنى بما حدث حينما اشرفت على تدريب ممثلة فى مشهد يتسم ببعض الانفعال ، ولاحظت عندما جلست على الأرض ، انها تلف إحدى ساقيها حول الأخرى فيما يشبه المقدمة فسالته لماذا تفعل ذلك ؟ فردت قائلة :

« انتى أجد أنه يمكنى البكاء بشكل أفضل اذا فعلت ذلك »

A physically induced Substitute for feeling

وهذا مثال على ما اسماء ستقسلافسكى « بسيل مبادئ مقنع بالاحساس »

ومن المؤكد ان الممثلة التى تحدثت عنها اعتقدت انها عندما علمت نفسها على البكاء ، فاتها بذلك تحس بالدور الذى تمثله . وكما بينت لتلاميذى مرات عديدة ، فان الدق على الأرض ، وشد قبضة اليد كما لو كان المرء يقسم بغضب شديد ، يمكن ان يتسبب بسرعة فى احساس

يمكن أن يختلط مع الغضب ، ولكن الغضب لا يمكن أن يوجد من فراغ فالمرء لا يغضب في الحقيقة الا « مع » شخص أو « بسبب » شيء ما وهذا ما تلمناه في الدراسات السيكولوجية .

ومن الأمور الأخرى المثيرة للارتباك ، ما يصفه أحد الدارسين بالاحساسات الداخلية والخارجية *Intrinsic and Extrinsic feeling* وليس من الأمور النادرة ما أنكره حين أروى حادثة جرى منذ سنوات عديدة وجعلني أدرك أهمية هذا التمييز ، فقد كتبت لعب دور « مارا » في مسرحية بيترفايس « مارا - صاد » . ومنها استفرقت في أحد مشاهد المسرحية حيث ينبغي « مارا » كل أمدائه ، أحسست بتأثير شديد لدرجة أنه انتابتنى رعدة سرت في عيودي الفكرى وقلت في نفسي هذا شيء بذهل اننى أحس بهذا حقاً الليلة وحين فكرت في هذا بعد انتهاء التمثيل ، أدركت أن ما حدث هو اننى سمحت لنفسى بأن أنتهج في الموقف واشترك في رد الفعل الانفعالي للمشاهدين وهو ليس على الإطلاق نفس الانفعال الداخلى للشخصية داخل الحدث ومن هنا نقول :

إن على الممثل الا يعتقد أنه إذا كان يحس بشيء ما أنه يحس بالاحساس الصحيح فعلاً وهذا هو ما تصدناه بحيرة الممثل في التمييز بين الاحساسيس المرتبطة بالحدث وغيرها من الاحساسيس البديلة ، تلك التى يشكلها رد فعل جماهير المشاهدين .

ادعاء الحقيقة : *Making believe for Real*

ثمة سؤال تقليدى في مجال التمثيل كثيراً ما يتبادر الى الأذهان ، وهو عما إذا كانت الانفعالات التى يجب على الممثل أن يخلقها على المسرح هي في الواقع احساسيس حقيقية أو مصنعة . وطبقاً لموضوع الجدل هنا فإن ما يخلقه الممثل على المسرح ما هو الا تظاهر وأدعاء ، فلماذا إذن يجب أن تكون الاحساسيس التى يجب أن يخلقها الممثل حقيقية وواقعية .

إن هذا موضوع يختلف بمضى الشيء عن احساس أو عدم احساس الممثل ، ويدور خاصة حول طبيعة هذه الاحساسيس . ويروى أن طالبة - وكانت في الوقت نفسه مدرسة - كانت قد اوضحت هذه النقطة بطريقة مقنعة تمكّنها من تحقيق غايتها فهي داخل الفصل كانت تدعى الغضب مع احد الاطفال ومنها كانت تؤدي الدور في حصة

تدريب كانت تحول دون السماح لنفسها بالاحساس بالفضيب
الحقيقى . وهناك سؤال عن السبب الذى يدعو الى الاعتقاد بأن على
الممثل فى بعض المواقف المعتمدة على التظاهر بالحقيقة ، أن يشعر
بالغضب الحقيقى ، فى حين تقوم المدرسة فى موقف مشابه بادعاء هذا
الغضب فقط . وهل يتمكن المشاهدون حقيقة من التمييز بين الاحساس
الحقيقى والمصطنع فالنتيجة من وجهة النظر الفنية البحتة ان التظاهر
اذا لم يتم وفق اصول الاحساس فهو كاذب لسبب جوهرى ، وهو ان
مهمة الممثل لا تتضمن بأى صورة كانت خداع المشاهدين كما هو
الهدف الذى اعترفت به الممثلة التى ادعت الغضب ، فالمشعوذون
فقط هم الذين يهدفون الى خداع المشاهدين والذين يعرفون ذلك
مسبقاً .

ان الممثل يخلق عالماً يشارك فيه المشاهدون والتظاهر بالحقيقة
تم خلقه بحيث لا يوجد فيه مجال للكذب أو الزيف ، ويشارك فيه
المشاهدون بكل مستويات تجارثهم العقلية والعاطفية . وعظمة
الانجاز الفنى تزداد كلما اقترب الخلق من الحقيقة سواء من ناحية
الاحساس أو الأفكار أو المظاهر الخارجية . وفى الواقع ليس هناك
ما يطلق عليه (العاطفة المصطنعة) فان الممثل اذا شعر بالاحساس
فهذا يعنى انها الحقيقة .

ان العواطف التى نشعر بها عند الاندماج فى موقف خيالى من
أحدى القصص هى فى الواقع احساس حقيقى تشبه تلك التى تنجم
عن موقف حقيقى فى الحياة وان كانت تختلف فى توحيثها فبصحيح
الاحساس أقل عمقاً ، الا انها بالرغم من ذلك احساس حقيقى .

ان مهمة الممثل الذى يتبع طريقة استانسلافسكى هى خلق —
أو بالأحرى تنشيط مشاعر شخصية بأكبر قدر ممكن من العمق . وكما
أشار استانسلافسكى فانه من الصعب خلق الانفعالات مباشرة اذ
أنها تتساقب نتيجة الأحداث ويمكن تنشيطها من خلال الخيال وحتى
فى بعض المواقف الحقيقية فان الخيال يلعب دوراً كبيراً فيما يختص
بانفعالات أى شخص وعلى سبيل المثال فان الاحساس بالخوف فى
أحد المواقف يتزايد بتزايد الخيال فالخيال بالنسبة للممثل هو المفتاح
الرئيسى ، ومشاعره ما هى الا نتيجة الخلق والتشبع بعلم التظاهر
الخاص بالمرحبة . وينسب لأحد فلاسفة القرن الأول قبل الميلاد انه
كل على معرفة كاملة بذلك عندما كتب ان صور الأشياء الغائبة تتمثل
فى العقل بما يجعلنا نعتقد أننا نراها تتجسد أمامنا . ان من يشعر

بهذا الاحساس سيتمكن من السيطرة الكاملة على عواطفه . وكلما زادت تخيلات الممثل حيوية وحياة ، ازداد عمق مشاعره . وكذلك فكلما أصبحت أكثر تحديداً ودقة ، أمكن أن تصبح المشاعر أكثر واقعية . وإذا كانت هذه حقيقة مؤكدة فيجب على الممثل الدراسى ان يتركها دائماً .

ان جميع الممثلين يتعرضون لافراء الاكتفاء لاعطاء ما هو الاجود بدلا من بذل مزيد من الجهود التخيلية التى يتطلبها العمل (٥١) . والممثل العظيم هو الذى يرفض دائما هذا الاغراء ويواصل على تطوير امكانياته التخيلية . ذلك ان واقع الحياة يعلمنا ان مشاعر اى شخصية فى ظروف محددة قد تكون غاية فى الدقة والتعقيد ويمكن الاستدلال على ذلك من مسرحيات شديدة العمق مثل مسرحيات تشيكوف ومسرحيات شكسبير ، ومسرحيات عربية لنعلمان عاشور او رشاد رشدى او سعد وهبه حيث يتمكن الممثل من خلق لحظات جميلة مؤثرة ذات مشاعر رقيقة ومعقدة يصعب وصفها او تحليلها فكريا . واية محاولة لفهمها موضوعياً ستؤدى بالتأكيد الى القضاء عليها . وهنا تكمن عظمة فن الأداء التمثيلى أو فن المسرح ذى الطبيعة المتغيرة والمتجددة ، والتي تجعل منه فناً رفيع المقام ولكن بين أيدي من يعقلون فحواه .

وبخلاصة القول ان ثمة لحظات لا يمكن خلقها الا من خلال تخيل الممثل وتمايشه الكامل والذى مع الشخصية داخل الموقف . وعلى العكس من ذلك هناك مواقف فى بعض مسرحياتنا العربية المعاصرة لكتاب مسرح كسمير سرخان وفوزى فهمى وعبد العزيز حوودة وبمحمد عنانى تستوجب من الممثل ان يضعها موضع التساؤل عنسما يواجه متطلبات خلق دور عاطفى ضخم تنطوى عليه تلك المواقف من مسرحيات هؤلاء الكتاب كروض الفرج ولعبة السلطان وابن البلد والغريان .

على ان تطوير امكانيات ملكات الممثل التخيلية امر تأخر عنفنا كثيراً . فدراسة التمثيل دراسة علمية يشوبها كثير من الخطأ وسوء الفهم ويرجع ذلك الى وقوعنا فى نفس الخطأ الذى زلت فيه المدرسة الأمريكية (استديو الممثلين) فعند مقارنة مستلزماتسكى للولايات المتحدة بعد رحلته الى هناك سنة ١٩٢٢ ترك وراءه حرفة اعداد الممثل An Actor Prepares والتي صدر بموجبها كتابه الأشهر الذى يتضمن تقنيا لفن الممثل - حياته النفسية والعاطفية والتي اقبل عليها بنهم الممثلون الأمريكيان يساعدونهم فى ذلك تلاميذ استانسلاسكى امثال

مايكل تشيكوف Michael Chekov وريتشارد بولسلافسكى Richard Boleslavski وغيرهم .

أما الخطأ الذى وقع فيه الأمريكان فكان يتركز فى استغرائهم فى حرفية التمثيل التى تضمنها كتاب اعداد الممثل وكان الكتاب كما أوضحنا تقنيا لمعاناة الممثل وتجسيده الإبداعي ولقد كان من الصواب أن يسير استخدام الممثل لكتاب التجسيد الإبداعي جنباً الى جنب مع كتاب استانسلافسكى الذى نشر مؤخراً بعد وفاته وهو اعداد الدور أو اعداد الشخصية Building A Character وقياساً على نفس الاتجاه الخطأ الذى وقع فيه الأمريكان وقعنا نحن فى نفس الخطأ وإن اختلفت ظروف كل جانب ذلك أن محمود مرسى وزكى العشماوى قاما بترجمة اعداد الممثل وتاه فيه ممثلونا ومعلوم حتى نبهنا الى الخطأ ولكن مع ذلك يبقى تدريس استانسلافسكى أمراً بالغ الصعوبة إذا لم يكن المدرس قد مارس تدريباته مع مختصين فى اعداد الممثل وتجسيد الشخصية على أيدي متخصصين تدربوا فى رهاب الاستانسلافسكية .

الاستعادة الكلية لتجربة الانفعالات :

فى الحياة الحقيقية حينما يستعيد أحد الأشخاص حادثة أو واقعه بما فاته يستعيد نفس الأحاسيس التى مرت به ذات الصانعة أو الواقعة . ولا شك أن الفرد الأكثر حساسية سيستعيد هذه الأحاسيس بزيد من العمق والقوة ، أما الفرد الأكثر خيالا فيستعيد ما بزيد من الحيوية ، لأن ما يحث العاطفة فى ذلك الحين ليست الواقعة التى حدثت فى الماضى فى حد ذاتها ، وإنما الصورة التى خلقت فى الذاكرة . وبالإضافة الى ذلك فإن استعادة هذه التجربة على فترات متقاربة يتيح لصورتها أن تظل أكثر حيوية وتحتفظ المشاعر بجديتها . أما إذا سمح أحد لنفسه بالنسيان كما تفيد الدراسات — فإن الصورة ستتلاشى ويقل وضوحها وتصبح الأحاسيس أقل حيوية .

وإن هذه التجربة العامة تقابل ما يعتمد الممثل القيام به عند استعادة الأحاسيس الخاصة بهذا الدور ذلك أن استعادة الصور التى سبق خلقها — تحت على إبراز المواقف فى صورة جديدة مرة أخرى . ولكن إذا أصبحت هذه الصورة أقل وضوحاً فإن الأحاسيس الناجمة سوف تصبح أكثر ضعفاً .

ذلك أن القدرة على الاستعادة الكلية لتجربة الانفعالات هى ما كان يهدف اليه استانسلافسكى أساساً من خلال نظريته عن « ذاكرة

الانتمالات « المأخوذة عن كتب عالم النفس الفرنسى ثيودول ريبو
Theodule Ribot تحت عنوان «الذاكرة الانفعالية» Le Memoire
Affective من خلال تدريب ذاكرته الانفعالية بالاستعمال المستمر
كما هو الحال بالنسبة لتدريب الذاكرة العقلية Mind Memory
في مجالاتها المختلفة .

ومن الممكن أن يقال ان العواطف المستعمدة لا تشبه العواطف
الاصلية بالكامل غنى الحياة الحقيقية يقل عمقها ، وفي المسرح قد يزيد.
عمقها كلما استعاد الممثل الصورة الاولى وقد تهذب أو تحول تحويلا
تاماً بطريقة أو بأخرى . وبالتالي تختلف في نوعيتها نتيجة المؤثرات
المختلفة . . والحظ هنا يكمن في انها قد تصبح أكثر خشونة ومظلمة
خاصة في حلة العروض الطويلة المسدى حيث لا يستطيع الممثل ان
يحتفظ بصورة الشخصية في شكل جديد . ومن هنا نبعت الحاجة في
بعض الأحيان الى ايجاد حوافز جديدة قد تصل الى تغيير الصورة
للمعرض للتغيير فقط .

ان الذاكرة الانفعالية (٥٢) عند استانسلافسكى تختص أساسا
باختزان العديد من التجارب العاطفية التي يمكن للممثل أن يستعين بها
في المواقف المشابهة في دور أو آخر ويحضرنا هنا ما صرح به الممثل
الفرنسى « تالما » (١٧٦٣ — ١٨٦٢) بأنه في العديد من المواقف في
حياته التي عانى فيها الأحزان العميقة وجد انه يقوم بالفطرة بملاحظة
نفسه حتى يستعين بما يشعر به على المسرح . ولقد أعرب عن حُله
بعض الشيء من القيام بذلك . وهذا لا شك يجرنا الى فتح باب الجدل
في كيفية التعامل اليوم مع هذه الظاهرة ، ويدعونا الى التساؤل عن
صدق العواطف البديلة على المسرح حيث يستعمل الممثل صورة لا تنطبق
تماماً على الشخصية ولكن تماثلها بما يؤدي الى إبراز عواطف مشابهة
بصورة أو بأخرى يقال أيضاً أن الممثل البريطانى المشهور « جون
جيلجود John Gilgod يعمل عند الاستعانة بصور متقاربة
بعض الشيء بما يده بهتيجاته ، وهذا يعتبر شيئاً معتاداً .

ان افضل وقت ومكان للاستعانة بالتجارب الشخصية والعاطفية
لا يكون عند تادية الدور ولكن عند الامداد للدور وفي مراحل البرونات
(التدرجات) وحين يتحسس المراء طريقه الى خلق الشخصية والتعرف
على عالم المسرحية . وقد يكون هذا هو الوقت الذى يمكن للعواطف
أن تنطلق دون ترقيب ، وان تصبح السيطرة الكاملة عليها ضرورية
أحياناً وغير ضرورية في أحيان أخرى . وعندما يخل وقت الاداء فسنل

هذه العواطف تصبح بالوفة وفي هذه الحالة فان استعانتها لا تشكل صعوبة بالغة للسيطرة عليها بصفتها احساس اولية .

لقد اصاب استانسلافسكى الى وصفة (البديل المادى للاحاساس) وهذا ما لا يجب الاستهانة به ، اذ ان القصة الشهيرة عن الممثل البريطانى وليسم ماكريدى W. Macready (1793 - 1873) الذى كان يعمل على ان يضع نفسه فى حالة غضب شديد قبيل الدخول على المسرح فى الفصل الثالث من مسرحية شكسبير « تاجر البندقية » وذلك من خلال رج السلم الحديدى الموجود فى جانب المسرح ، وصب اللعنت طوال سيره هو امر لا يدوم ان نسخر منه على حد تعبير النقاد . وهناك قصة اخرى مختلفة ومؤداها ان احد الممثلين شاع عنه انه كان يحقق تأثيرا مؤدياً الى زيادة انفعالاته عن طريق اختلاف مشاجرة مع منظم المسرح كل ليلة ثم اعطاه راتباً اضافياً مقابل ذلك .

وهكذا قد يلجأ الممثل الى انفعال خارجى لاستخراج انفعاله الداخلى ، كما قد يلجأ الممثل الى الاستعانة بانفعال مخزون بالذاكرة . يصور موقفاً معيناً على المسرح .

تعليم كيفية التهنئ :

سواء كانت المشاعر تنبع من الخارج لتؤثر فى الداخل او العكس فان التخييل يؤدي From outside in or from inside out الى اظهار احساس الممثل . وبينما يستطيع الممثل ان يستخدم كانه الطرق لتنشيط خياله الا انه يعجز عن خلق الاحاسيس التى تخرج من نطاق سيطرته المباشرة ، وهذا ما يدعو الى رفض السراى المتناقض « لندبيروت » بأن الممثل يمكن ان يغرس الاحاسيس فى مشاهدته من خلال التقلب على الاحساس بذاتيته ، ويجب ان نقبل رأى استانسلافسكى بأن الممثل لن يشعر بالاحاسيس الحقيقية الا اذا توقف تلبساً عن محاولة الاحساس والاهتمام بالمشاعر .

ويقال أيضاً انه يمكن تنشيط الخلق الخيالى للشخصية داخل الحدث بطريقة واعية فحاسة التعرف على الشخصية عملية تدريجية تلقائية تنبع من الخلق التخيلى ، الا ان لها استثناء هاماً او اساسياً ، فغربة الشخصية هى (هدف استانسلافسكى) والعمل على ابرازها يخضع لرغبة الممثل الذى يمكن ان يتعرف على هذه الرغبة بدقة . وهكذا يوضح المثلث والمخرج العظيم « يوجين فاكنتجوت »

Vakhtangov ذلك في مقولته : على الممثل ان يتعلم شيئاً جوهرياً .
وأساسياً وهو أن يتقن أن يحصل على كل ما يخص الشخصية
بالفعل . ولعلنا نشير هنا الى ما أوضحه أحد الممثلين الذين يعملون
طبقاً لمنهج معين بأنه في إحدى المسرحيات انفجر في والده غضباً وسأله
(ابن ميراثي) فهذه العبارة هي التي يجب أن تنضج فيها ثورة الممثل .
أما الشعور بالفعل ، وأما الشعور بالغضب فقط فهذا تعبير كاذب
وشخصي وغير مناسب . ان منطلق التحدى هو الذي يخلق الثورة ،
وهذا المنهج هو عين المنهج الاستاتسلافسكى بكل أبعاده .

ان حيرة الممثل ظاهرة أوجدتها تطور حرية التمثيل منذ عهد
« نيديروت » والمدارس الفرنسية والانجليزية التي تطبت فيها عقريات
« كوكلان » و « أرغنج » وقبلها « جاريك » وبوصول بريخت عادت
حرية الأداء التمثيلي الملحمي الذي عرفناه أيام الأفرق . وأخيراً
ظهرت المدرسة الجروتوفسكية ، التي يرتفع الأداء التمثيلي فيها الى
مقام العبادة . ولعلنا لا ننسى معاملة جوردون كريج البريطاني للممثل
كهروسة ماريونيت ، ومعاملة « فريفلود » الروسى له بنفس المنطق
العرائسى على الرغم من اختلاف تفاصيل المنهجين ، وكان الأمر شديد
الغربة عند انتونين آرتود .

ان نحن الأداء التمثيلي هو فن المسرح كما جاء على لسان
« جرانفيل باركر » Granville Barker البريطاني وهو الأساس .
والأصل عند شكسبير وموليير كما كان عند الأفرق . وهل ننسى قول
كل من شكسبير وموليير ، للممثلين أن يلتزموا بالأداء الطبيعي الذي
يتلائم وأسلوب العرض . ان الطبيعة التي يقصدها هنا ليست في معناها
للحياة بقدر ما هي واقع تلك الحياة التي تعيش على الخيال .

ان حيرة الممثل في عصرنا الحالي تختلف من حيرته في الأزمنة
السابقة ولعلنا نذكر هنا متابعي للممثل النعالي الراحل « لورنس
أوليفيه » Laurance Olivier في مقابلة تليفزيونية يشرح فيها
منهجه في الأداء التمثيلي وكيف يقترب من دوره . لقد كانت اجابته تبعث
على الحيرة حيث قال : « اننى اقترب لدورى من الخارج الى الداخل ،
وهذا يعنى انه يركز على العناصر الخارجية لمنهجه أو المظاهر
الخارجية للدور موضوع الأداء (صوتاً وإشارة وحركة ..) .

ان الأداء التمثيلي في عصرنا يخضع لمعايير تبعد كل البعد عن
قوانين اللعبة .

والمثل اليوم قد تكون له من المشاكل والمعوقات ما يحول دون
إدائه الصحيح ..

لقد ظننت يوماً أن ما حققه « ميرهود » **Myerhold**
في ثلاث سنوات يلوق ما حققه أستاذه استاذة استاتسلافسكى في أربعين
عاماً . وأعود اليوم لأجد أن الأستاذ لم يزل أستاذاً ، وحسبه ما قام
به من جهد لإعادة أمور المنهج الى مساره الصحيح ...

الفصل السابع

تكنيك متقدم للتمثيل

في غضون الاحتلال الاسلامى قرابة القرن العاشر الميلادى (حكم الدولتين البوهية والغزنوية) عانى المسرح الهندى انحلالا اعتبه احياء للمسرح بلغ منتهاه حيث ظهر جدل حول أسلوبى التمثيل المبكر والاحداث .

اما الأسلوب المبكر فقد كان في جملة بسيطة ، وكان نوعاً من التبشير لنظام استانسلافسكى الذى انتشر في روسيا في مطلع القرن العشرين .

وانظمة التمثيل متعددة ومتباينة وعلى راسها نظام استانسلافسكى وحداثة اقترابه السيكلوجى اذا قورن بنظام المدرستين الفرنسية والانجليزية شديتى التعلق بالتكنيك .

القرن الثامن الميلادى :

في بحث ناتيا ساسترا Natye Sastra المبحث الهندى الشهير لمؤلفه بهاراتا (٥٢) Baharta وهو بحث تطبيعى في فن وعلم الدراما يدل على أهمية المادة ، واقتفاء أثرها بالدراسة في مرحلة شديدة التقدم مرحلة طال بها الزمن قبل أن يدركها المتعلمون في عصرنا وقبل أن يظهروا في الصورة .

والنصيحة الموجهة للممثل هي :

افتراضه لمواظف الشخصية — التى يمثّلها والاعادة من استخدامه للملابس والصوت والحركة والتعبير عن تلك المواظف .

ان على الممثل أن يجعل عواطف الشخصية عواطفه بمعنى تحويل احساسه الذاتية الى الشخصية ولعل الشيء الغريب حقاً هو ان بهاراتا Baharata كان قريباً من استانسلافسكى في نظرية استعادة العواطف Emotional Recall theory على الرغم من البعد الزمني بين القرن الثاني الذي عاش فيه « بهاراتا » والقرنين ١٩ ، ٢٠ الذي عاش فيها استانسلافسكى .

فيسفاناثا Visvanathe

ومهما يكن ، فمع تطور الفن المسرحي الهندى وازياد الفن الدرامى تهنئياً ، أصبح التمثيل الهندى اكثر عمقا وعلو More Stylized حتى كان القرن ١٤ الذى كشف عن ظهور منظر مسرحى آخر Theoritician حاول التنظير لنوع من التمثيل المعتمد للموضة السائدة — هذا المنظر يدمى فيسفاناثا Visvanatha وكان يطلق على اعماله ساهيتاداريانا Sahita Darpana

اما محوى نظريته :

ان عواطف الشخصية بغير حاجة لأن يحسها الممثل وفى اعتقاده ان الممثل يؤدي دوره متبعاً روتيناً وقواعد وإذا ما قدر له ان يحس بشئ لا يكون له اثر طالما انه قادر على الاثارة بالصوت والاشارات السلبية .

لقد استفاد فيسفاناثا ان يعبر عن الاتجاه الشعبى لنوع المسرح الهندى الذى تطور مؤكداً نظاماً تقليدياً للاشارات وفى اعتقاده أيضاً ان اللغة المنظمة للحركات كانت الشكل الأعلى للمسرح Theatricality الفنية .

• وكلمة مسرحية هذه هى وصف للدراما الهندية قديماً وحديثاً .

ان اسلوب الدراما الهندية شديد المسرحية Highly Theatrical وذلك بالنسبة للمسرحية الهندية . والاداء فيها اما حركات واشارات الممثلين واستعمال اصواتهم فقد شكلت فى قوالب دقيقة Formalized In Specific Patterns ...

وكانت كل عبارة Phrase وكل اشارة لها مضمون معين. Connotation اما الجمهور الهندى فكان على علم الممثلين بالتقاليد.

المسرحية ويردود الفعل العاطفية والمتعة الجمالية ، وبندقة الممثل المتناهية .

والممثل الهندي المحرب في اطار من الاشارات التقليدية الدقيقة والتي يتجاوز معها جمهوره المتطور ، ينقل درجات المعاني العاطفية فيؤسس بذلك وقت النهار وطبيعة الطقس وشكل الجبال والمحيطات والسماء والحيوانات والأكلة والأجواء النفسية ... الخ . هذا الممثل هو أستاذ مبدع بلا شك .

ويمكن تلخيص الدراما الهندية فيما يلي : —

دراما ظاهرية Artificial صممت بعناية وتتمتع تقليداً يتعد بها عن الجنوح Diviation والممثل الهندي لا يجرؤ على الإضافة لدوره شيئاً ، تماماً كمازف سيمفونية لبيتهوفن يستحيل أن يضيف شيئاً .

والدراما الهندية من محروس Deliberate Art ويؤدى بعناية وتصوره يتم بفلسنة Physically Conceived لا شيء يترك للصدف أو للنزوات (دفع مفاجيء) Impulse ان من الممثل الهندي من مستقل تابع من حالته الوجدانية ، وإذا تأثر (تحرك) بما يقدمه فانه يتأثر كمفترج وليس كممثل .

أضواء

على نظريات التمثيل

بعض هذه النظريات يمثل جزءاً من التقليد المسرحي Theatre Tradition فترة من الزمن .

وفي مؤسسة قديمة كالمرح ، قد يتصور البعض أن الممثلين وصلوا إلى ذروتهم - العصر الذى يعتقدون فيه أن فن التمثيل قد وصل إلى منتهاه من الكمال .

قد يتصور البعض هذا إلى أن تقاح لهم الفرصة للذهاب إلى المسرح .

وهناك يصبح هؤلاء أكثر تأثراً ، وأكثر تحزناً من الوهم فسوف يرى الواحد منهم نوعاً من التمثيل الجيد ونوعاً من التمثيل الضعيف ونوعاً من التمثيل الرديء . ويرجع السبب في هذا ببساطة أن الممثلين ليسوا إلا بشرًا من الأسمين .

ولكوننا نحن المسرحيون نتعامل مع كثير من هؤلاء الأشخاص في المسرح فلا بد أن نعامل كل ممثل على أنه شخص مستقل ، وأن نحته ونشجعه على إيجاد النظرية أو المنهج الذى يخدمه بحق .

ونستطيع أن نقدم للممثل النص أو نحاضره أو نشير عليه ، أو نلطفه أو ندرسه ، أو ننقده ، أو نمتدحه Commend ولكننا لا نستطيع أن نكرهه أو نجبره Coerce ولا يستطيع مدرس أو مخرج أن يصنع من الطالب مثلاً . وعلى الطالب أن يسعى لإيجاد المنهج الذى يساعده أكثر . وبالطبع قد لا يجد الفرصة لإيجاد المنهج إذا لم يتم اكتشافه .

وربما استطاع إذا توهمت له العبقرية أن يكتشف منهجه ، ولكنه لن يستطيع أن يفعل ذلك إذا لم يتوفر له المدخل لبعض الخبرة الدرامية

ولو كان عبقرياً فسوف تساعد قدرته أكثر مما لو كان يخطئ بمعرفة من موروثه الذى قد يتسبب في اعاقته .

قد يرغب الممثل عدة نظريات ، ولكنه لا يستطيع ذلك الا اذا توافرت له معرفة بها هي تلك النظريات . فمن الممكن تناقض النظريات ، كما أنه من الممكن الاطاحة بالقواعد ، وبهذا لن يكون ثمة تقدم في المجال . وعلى التأثير أن يدرك ماذا هو تأثير عليه ، فالتأثير بلا سبب لا يملك عوامل الثورة بداخله كما هو معروف .

ومن جهة أخرى لنا ان ننظر الى عملاقة الفوار . ضع في اعتبارك ما حققوه فهذا استانسلافسكى على سبيل المثال كان ثائراً بسبب — كان ممثلاً ذو عقلية مميزة ، وتعليماً عظيماً ، وفهماً دقيقاً للتبثيل التقليدى. الذى كان ثائراً عليه . ولما كان الرجل واحداً من ابتدعوا اعظم مجادلات فى تاريخ المسرح فلعلنا نصيب الحقيقة ان نتناول تقسيمه لأنواع التبثيل .

ومهما يكن الأمر فمن وجهة نظرس استانسلافسكى (٥٤) هناك خمسة أنواع للتبثيل كل منها يمثل نظرية او ينتقد الى نظرية وقد جمعها استانسلافسكى في قائمة :

- ١ — التبثيل المتكاف Forced Acting
- ٢ — التبثيل الميكانيكى Mechanical Acting
- ٣ — التبثيل الاستعراضى Exhibitionistic Acting
- ٤ — تبثيل المحاكاة Representational Acting
- ٥ — تبثيل النظام The System Acting

١ — التبثيل المتكاف

التبثيل المتكاف Forced Acting نوع نتوقعه من الهواء ، غير المدربين بغض النظر عن حماسهم أو موهبتهم . ومع ذلك تبدر منهم لحظات جيدة في العرض الا انهم بشكل عام غير قادرين على تقديم عرض جيد اجمالاً . وهم يعتمدون كلياً على الحدس أو الفطرة Intuition والانفعال Impulse والقوة البدنية Physical force

وحيث لا يتمتع هذا الممثل بحصيلة من التكنيك ، لا يسمعه الا أن يبالغ في التمثيل مع فقدان السيطرة ، وهو موقن في كثير من الاحيان أنه يضغط على عواطفه ويسئ استخدام صوته . انه من النوعية التي قد تصاب ليلة الافتتاح بالتهاب حنجري Laryngitis وهو عادة غير مؤمن Insecure ونفياً لا يعتمد عليه ، وان كلن يعتمد على سبيل آخرى .

والممثل المتكلف Forcing Actor قد يتحدث عن عظمته للتمثيل ولكنه في الحقيقة لا يعشق الا الاثارة Excitement والإبهار Glomour المسرحى . هو ذلك الذى يريد أن يكون To Be لا أن يصبح ممثلاً . ومع ذلك فهو جدير بالانقاذ وإذا تم انقاذه وتوجيهه نحو التكنيك السليم قد يصبح ممثلاً جيداً .

٢ - التمثيل الميكانيكى

الممثل الميكانيكى Mechanical Actor هو متلد لمثلين آخرين وبدلاً من محاولة ابداع شخصية من صفة يحاول أن يؤدي الدور كما يفعل ممثل آخر .

لما إذا رأى هذا الممثل الدور يمثل من قبل فانه يلجأ الى سلوكيات . ويحيل Resorts to the Tricks لاحظها لدى بعض الممثلين، وهذا يعنى انه ممثل مستدين Borrower وبدلاً من أن يتجه بداية الى مصدر أو موقف حياتى لاقترابه من الدور ، نجده وقد وقع في حيل التجارة واتجاهاتها والى تعبيرات وجهية وقوالب صوتية Voice patterns ليس لها من أساس ، وكلها من قبيل الكليشيات Cliches وقد يفقد حركة أو نشاطاً (شغل) Business مما يثير الضحك ثم لا تأتى الرياح بما تشتهي السفن . وقد يكون بعض ما قلد عملاً رائعاً في الأصل ولكنه يبوء بالفشل من جراء سوء استخدامه أو لاستخدامه بسخف Using It Ineptly . ومثل هذا الممثل الميكانيكى لا يصنع جيداً ، ولكنه يعتمد على المقولات Stereotypes وعلى سبيل المثال إذا هو غضب فانك تدرك ذلك من اهتزاز معصيه ، وإذا ألم به الحزن

فسوف يسقط يده على جبهته فجأة والتي يمكن أن تبدو سليمة ومناسبة
إذا تمت بسلاسة وطبيعية انعكاساً لعاطفة صالحة والتي تكون
ميلودرامية سيئة إذا حدثت بطريقة ميكانيكية .

وتستطيع مشاهدة نوعية الممثل الميكانيكى على شاشة التلفزيون
المصرى نظراً لتصور وقت التدريبات وانشغال البعض فى أكثر من عمل
فى نفس الوقت .

٢ - التمثيل الاستعراضى

حتى عهد قريب كانت السينما نموج بأكثرية من نوعية التمثيل
الاستعراضى Exhibitionist Acting وأغلب ممثلى الاستعراض من
أصحاب الوسيلة Charmerz أولئك الذين يرفضون غوص شخصياتهم
فى الأدوار التى يمثلونها The ones who
never submerge their Own Personality into the roles they are
playing.

ان اهتمام هذه النوعية من الممثلين ينحصر فى جذب الانتباه الى
انفسهم أكثر من الشخصيات التى يؤدونها وكل ما تعبر عنه الشخصية
يتمثل فيها توثر اليه الملابس والملكياج . فالممثل يظل كما هو باسمه
وجسمه مهما كان الدور المنوط به تمثيله والممثلة التى يجب أن تبدو
فى صورة معينة ينمكس ذلك فى مظهرها وتصنيف شعرها بفض النظر
عن الدور الذى تلعبه . وحتى لو كان دورها عجوزاً مبهرج يجب أن
تظهر بأحسن ما تكون مقاييس الجمال . ان هدفها الأول والأخير هو
ما تتوقعه من جمهورها :

البيست عظيمة ؟

البيست جميلة ؟

وليس ما ينبغى أن يقال « يالها من ممثلة » أو « ما أجمله تصور .
للدور » .

وممثل هذه الحالة الاستعراضية دائماً يطلب الانتباه لجاذبيته .
أو نباهته . أنه يستمتع بممارسة حيل صغيرة تقرب منه الجمهور وأحياناً

يحدث هذا على حساب الممثلين الآخرين المشاركين في العرض . انه يغازل الجمهور ويميل كثيراً الى سرقة المنظر .

والخلاصة أن التمثيل الاستعراضى قد يكون مجرد التسلية ولكنه بالطبع ليس تمثيلاً .

٤ - تمثيل المحاكاة

التفصيل أو التصوير

ممثلة صغيرة كانت تمثل ذات ليلة في أحد عروض المخرج والمنتج ماكس راينهاردت Max Rienherdt وقالت بعض العرض :

« الكلبة أحسست الدور »

وأجاب المايسترو محتجاً الأفضل ان تقولى « يجب ان احس الدور » وهنا يكن موطن الجدل الذى ينطلق في الحال من اى نقاش حول تمثيل المحاكاة Representational Acting

هل ينبغي على الممثل ان يحس كل لحظة في كل عرض ؟

أم ان الاهم من ذلك هو ان تجعل المقترح يحس بما يفترض ان يحسه ؟

ومهما يكن فنظرية المحاكاة (التفصيلية او التصويرية) تلزم الممثل ان يجرب الاحساس الحقيقى للعاطفة لكل مشهد على الاقل مرة واحدة . وما يستحوذ الممثل على هذه الخبرة فانه يستطيع بالتالى تصويب الاحساس للمقترح عن طريق تكرار الأداء الصوتى والحركة الجسدية للخبرة الاولى .

لنقل مثلا ان ممثلة عليها ان تقنع الجمهور انها خائفة من رجل يهددها بالقتل . وفي البروفة تنف فجأة ثم تتراجع أثناء صراخها تلقائياً Instinctively طالبة الحباية . ولنفرض انها تعمل ذلك تلقائياً في البروفة ، وانها تحس حقيقة الخوف . بل والفزع والآن طبقاً لنظرية

المحاكاة يمكنها انتاع الجمهور انها تحس بالخوف وفي كل مرة تقوم بتنفيذ هذا العمل الدقيق والتلفظ بنفس الصراح .

اما معارضى هذه النظرية يتجادلون بانها :

يجب ان تحس بالخوف حتى عند تصويبه للجمهور ولكن ممثل المحاكاة يعتقد أنه ينبغي ان يحس العاطفة مرة واحدة اثناء مرحلة البروفات ، وما ان يجد الاحساس بالمشهد عليه ان يرتبه بعمل دقيق First he finds the feel of the scene then sets it with precise business.

ممثلى القطاع الخاص يعتمدون على أداء المحاكاة ، لانهم يعرضون خاصة بنظام المدى الطويل ومن غير المعقول ان يحس الممثل كل عاطفة للدور ليلة بعد اخرى وشهراً بعد شهر وهكذا . وقد قيل عن احد الممثلين الأمريكيين بأنه اعتاد المشي في الشوارع عدة ساعات بعد انتهاء العرض حتى يستعيد نفسه In order to unwind لا يمانه بنظرية الاحساس الكامل كل ليلة . بينما زميلين له ممثل وزوجته كانتا يؤديان أدواراً معقدة ومع ذلك كانتا يؤديان طبقاً لنظرية المحاكاة .

ويطلق عادة على ممثل المحاكاة الممثل التكنيكي Thecnical Actor وهو بطبيعة الحال يختلف عن الممثل الميكانيكي Mechanical أما الممثل التكنيكي فيعتمد على التكنيك الداخلى والخارجى وهو يستدعيهما :

الاحساس بالعاطفة وترتيبها في قالب لا تقل أهمية عن ضبط الصوت والجسم لدى الممثل .

ملاحظة أخيرة وهى ان ممثل المحاكاة لا يمنع الأمر ابداً من ان يحس العاطفة مرات ومرات وان فعل ذلك خير وبركة .

وفي الأعمال الموسيقية والأوبرالية ترتبط نظرية المحاكاة ارتباطاً وثيقاً بالمغنيين . وعلى الرغم من الأداء النابع من قلوب دائئة الا ان المغنى يحتفظ برأس بارد وسيطرة كاملة الا على صوته . وعلى سبيل المثال مدام « يترفلاى » Madame Butterfly فى مشهد الانتحار الأخير تأخذ فى اعتبارها ترتيب الصوت والحركة اذا أرادت أن تغنى « آريتها الأخيرة » Final Aria وفى جميع الأحوال يتحلى المغنون باستخدامهم تمثيل المحاكاة اذا أرادوا عرضاً يتسم بالكمال .

• • • تحليل النظام

النظام System نظرية نوقشت كثيراً ، وانتقدت وامتنحت Commended ، واتبعت Followed ورفضت Spurned .
وابهرت وشوهت Distorted انها المنهج الاستانسلافسكى
او « نظام » System كما كان يفضل أن يسميها . انها كما امر
« نظام » System « » وليست الا - نظام .

وعلى الرغم من ذلك فهي بالنسبة للبعض عبادة او دين a cult
او هي دواء عام Panacea او هي اس الطقوس A holy of holies

ومعنى ذلك أن نظريتنا كلا من « بريخت » و « جروتوفسكى »
ما كان لهما أن يظهر لولا نظام استانسلافسكى ، وقيلهما ايضاً نظرية
« ميرهولد » فى الميكانيكا الحيوية وان كان استانسلافسكى نفسه لم
يرض عنها واختلف مع تلميذه بشأنها .

ويبدو ان استانسلافسكى كان شديد التواضع فى نشر تعاليمه يوم
قال « هذا منهجى فاصنع انت منهجك » . ولكن التجربة الاستانسلافسكية
تبرهن اليوم على عمق اتجاهها وأصلها الأبر الذى يحزننا على
احترامها بل واعتبارها طقساً أساسياً للممثلين والمخرجين مهما طال
الزمن .

ونعود مرة أخرى لنشهد التيارات التى احاطت بنظام
استانسلافسكى خاصة فى المدرسة الأمريكية . هذه المدرسة بدرسة
« الطريقة » Mumble ومثلها الذين يتصورون انفسهم الاتباع
المخلصين ستانسلافسكى والذين سيبيروا للمايمسترو امسوا استخدام
لنظامه لقد شوه هؤلاء نظام استانسلافسكى بافراضهم ان ما على
الممثل الا أن يتعلم كيف يحسن حقيقة ، وكيف يجد الباحث الحقيقى كى
يكون ممثلاً وممثلاً عظيماً وكلما استطاع أن يتوهم مغناطيسياً فى الدور
استطاع بالتالى أن يفقد نفسه فى لا وعيه ، وكلما استطاع أن يستحوذ
على تحقيق ذاته ، ظن بالتالى انه ممثل عظيم . وفى حبة تشويه النظام
لم يعر تلاميذه اهتماماً بالجمهور . فهم يصندون الأصوات ويحكون
جلدهم ويضعون بأنوفهم ويغمضون Method لبعضهم البعض
لأنفسهم ظناً انهم يتغمسون فى الصدق . والصدق ان ؟ خاصة اذا كان
أحد لا يتمكن من سماعهم فكيف يعبا بصنقهم أو عبق احساسهم .

هؤلاء تعلقوا بالتكنيك الداخلى كما لو كان هو كل شيء وتجاهلوا
المظاهر الاساسية للنظام حتى أنهم فقدوا أساس نظام استانسلافسكى .

أما استانسلافسكى نفسه فقد كان ممثلاً مدرباً صوتاً وجسداً ولبنيته
خبرة فى التمثيل لآمن طويل قبل أن يصبح مدرساً لمنهجه . وعندما
بدأ مسرح الفن بهوسكو ١٨٩٨ كان يعمل بمجموعة من الممثلين المدربين
صوتاً وجسداً وخبرة . كان الممثلون يعرفون كيف يؤدون ويتحركون .
فقد كانوا مسلحين حتماً بأسس التكنيك وكانوا مهينين لشجاعة المظاهرة
التي كان استانسلافسكى مقبل عليها وكانت هناك تأكيدات مستمرة
على أهمية التكنيك الخارجى .

وتركيزنا على هذه النقطة بسبب أن كثيراً من ممثلى الطريقة يميلون
الى هجر التكنيك الاساسى فى تدريب الصوت والجسم ويتجهون مباشرة
الى التكنيك الداخلى . وعلى ما يبدو أن جهد استانسلافسكى كان
تقليلاً تجاه التكنيك الداخلى لاهتمامه أساساً بالتكنيك الخارجى . . كان
يضع فى اهتمامه الاساسى تدريب الصوت والجسم أساساً لآلة الممثل
وما يتم تدريب الممثل على الاساسيات من عوامل التركيز والاسترخاء ،
يكون عندئذ جاهزاً للتكنيك الداخلى للذاكرة الانفعالية والساحرة لو .

أما الذاكرة العاطفية فهى مفتاح اللا وعى subconscious
ومصدر الصدق ومثير الاحساس .

وأما السحرة « لو » Magic If فهى مفتاح الدافع أو التبرير .
وبالسيطرة على التكنيك الداخلى يمكن كما يعتقد استانسلافسكى
أن يعيش كل لحظة فى كل مشهد ما معنى هذا ؟

هل معنى ذلك انه يجب على الممثل أن يحس كل عاطفة فى كل
عرش ؟

ربما كان هذا ما عناه استانسلافسكى وربما كان هذا مثاله الذى
حضر ممثليه على البحث عنه والذى كان صعب المنال فى الغالب . أما
الاحتمال الأقوى حسب تعبير استاذة المسرح الذى ربما وعاه
استانسلافسكى فى ذهنه هو أن على الممثل أن يملأ كل لحظة . ومعنى
ذلك انه ليس بالضرورة أن يعيش كل مشهد عاطفياً ، ولكنه على الأقل
أن يقدم مادة حية لمشاهده Give A living quality to his scenes

وربما نكون قريبين لمعنى النظم الحقيقي اذا فكرنا من خلال
مفاهيم توقع ان . يجعل الممثل كل لحظة حقيقية لنفسه وللجمهور وربما
يكون هذا ما يحاول استانسلافسكى الدفاع عن معظم تكنيكه كما يحاول.
غيره لتقنياتهم .

اننا نعرف ان الدراما ليست الحياة وهى فن وفن تقليد الحياة
وهذا التقليد له واتميته المحدودة طبقا للأسلوب المستخدم سواء كان
واقعيا أو طبيعيا أو كلاسيكيا ..

وبغض النظر عن الأسلوب فالمعرض يجب ان يتحلى باصالة
الصدق .

ويعد .. بهذه النظرة المختصرة من خلفنا ، وهدف الواقع
Reality امانا يكون من الخيد فحص نظريات التمثيل . وقبل
ان نفعل دعونا نفكر فى كلمة واقع Reality للحظة . ولنحذر من
الخلط بين ما هو واقع Reality وما هو حقيقى Real
أى مخرج سينمائى يمكن ان يستمعين بالتين لا علاقة لهما بالتمثيل.
ويشكل مشهدا تمثيليا بينهما عن طريق تحريك الكاميرا بشكل ما حتى
ليبدو ان ذلك قمة فى الأداء فى نظر كثير من المشاهدين .

كانت هذه حقيقة ، أما الواقع Reality فهو شيء آخر . الواقع
ييز الحقيقة لأن مادته Quality أكبر من الحياة Larger than life
انه الجوهري Essene أما الصدق Truth فهو كبد الحقيقة ،
والصدق هنا نتج من تحريك الكاميرا بالشكل الآنف الذكر .

ماذا يعتقد آخرون عن التمثيل . هناك رجل يشير اليه الأمريكيون .
واسمه اقل بكثير من استانسلافسكى الرجل هو استارك يونج ويحدثنا:
عنه اسوين ديوار Edwin Duar فى كتابه « التمثيل طولا وعمقا
The Length and depth of Acting
يقول يونج : « الواقعية Realiam وحتى الواقعية العظمى ليست
الطريق الوحيد للحياة فى المسرح » ان ما يهمنا هو الدور Rôle
وليس احساس الممثل بما هى طبيعى Netural

اشهر المقولات عن التمثيل

فى اطار تعاليم استانسلافسكى وغيره فى الخلفية اخترنا بعض
مقولات الممثلين وغيرهم ممن كتبوا عن التمثيل ولنبدأ بوليم شكسبير .

لا لم يكتب شكسبير كتاباً عن التمثيل ولكننا بالتأكيد نستطيع الاستعانة
عن بعض الأفكار النيرة التي وردت في سطور مسرحياته وعلى الأخص
بمسرحية هاملت :

وفي هذا المقام ننقل عن ترجمة الأستاذ الدكتور عبد القادر القط
لهاملت شكسبير :

وليم شكسبير William Shakespear

هاملت : (للممثل الأول) ألق القطعة - أرحوه - كما بينت لك القام
خفيئاً من طرف لسناك أها إذا نطقت بها كما ينطق كثير من ممثلينا ،
غدير لى أن ادع منادى المدينة يلقى أبياتى . وكذلك لا ينبغي أن تشق
الهواء ببديك - هكذا - أكثر مما يجب بل قل كل شيء فى هدوء فإن
عليك وأنت فى خضم انفعاك العاصف كالزريمة - أن صح هذا التعبير
- أن تبلغ حداً من الاعتدال يضفى عليك شيئاً من الرقة .

أوه لكم يسوعنى فى الصميم أن أصفى الى ممثل صخاب ذى شعر
مستعمر يمزق العواطف الى مرق بل الى مجرد خرق ، ويشق آذان
جمهور الصفوف الخلفية من لا يستطيع أغلبهم أن يفهموا غير التمثيل
الصائب أو الضجة الصاخبة ، يودى لو آبر بجلد هذا الصاحب جلداً
انه ليبرز هيرود فى صخبته ، رجوتك تجنب ذلك .

الممثل : أعفك بهذا يا سيدي الثور .

هاملت : كن أيضاً أهلاً بما ينبغي . واتبع ما تهديك اليه فطنتك لأنم بين
الحركة والكلمة والكلمة والحركة فإذا رأعت هذا لم تتجاوز
اعتدال الحياة ، فإن كل مبالغة فى الأداء تتجاوز الغاية من التمثيل ،
الغاية التى كانت وما زالت أن تعكس الحياة فى المرأة لترى
الفضيلة وجهها والمهانة صورتها الحقبة ، ويرى كيان العصر
وجودة ، وجودة قوامه وملامحه . فإن بولغ فى هذا أو قصر فى
أدائه ، فقد يثير ذلك بهجة الجاهلين ولكنه لابد أن يعزى قوى
الخبرة ممن يرجح رأيهم رأى جمهور كليل من الجاهلين ، كما
تصلح .

أوه كم من ممثلين رأيتهم يمثلون وسمعت من يثنى عليهم ثناء بائناً
- وهم إذا أردنا أن ننف فى الضديك ، ليس لهم نيرة المسيحيين ،

وشيون لم أر أحداً يتخطى ويصرخ مثلهم ، حتى لقد ظننت أنهم من عمل صناع مبتدئين لم يحسنوا صنعهم فجاءوا تقليداً ممسوخاً للإنسانية .

الممثل : اظننا نحن قد أصلحنا هذه الأخطاء الى حد ما يا سيدى لا يقل أصلحوها أصلاً كليلاً .

هايلت : ولا تدعوا من يقومون عندكم بدور المهرجين يزدوا شيئاً من دورهم المكتوب ، فإن منهم من يضحكون هم أنفسهم كثير ضحك طائفة من المشاهدين التالهيين في حين أن بهذا الموضع من المسرحية قضية با هامة ينبغي الالتفات اليها . أنه لسلوك خبيث ينبئ عن طموح وضيع لدى من يسلكه من الحمقى . هيا اذهبوا واستعدوا .

براجعة فكر شكسبير عن الأداء التمثيلي بما أورده من لسان هايلت يتضح أنه ضمن أقواله نظرية التمثيل بأهم أبعادها . وتعد إرشادات هايلت للممثل تضمينا **للتكنيك الخارجى** حيث يقول « انق القطعة القاء خفيفاً من طرف لسانك » ثم يعاود الإرشاد فيقول « قل كل شيء بهدوء فإن عليك وإنت فى خضم أنفعالك العاصف كالزوبعة - ان تبلغ حداً من الاعتدال يضى عليه شيئاً من الرقة . . . ولعل شكسبير يقصد بالاعتدال السيطرة وهذه السيطرة لا يضيطلها الا العقل .

وفى عبارته « لا تكن أيضاً أهدأ مما ينبغي » . . . فإن هذا ينكرنا بالطريقة عندما لجأ اليها الأمريكيون فى بداية عهدهم بها فى الثلاثينيات . وعندما يقول لا ثم بين الحركة والكلمة والحركة « فهذا ينكرنا بنظرية كليفورد تيرنر Clifford Turner أستاذ الأداء البريطانى فى المستشفيات Voice Production وكثاية الأداء الصوتى

ومن التكنيك الداخلى — وهو بالتالى يأتى نتيجة للتكنيك الخارجى . يقول شكسبير « . . » أن الغاية من التمثيل كانت وما زالت إن تتمكس الحياة فى المرأة لترى الفضيلة وجهها والمهانة صورتها الحقبة ، ويرى كيان العصر وجوده وملاحه .

ثم يقول « لا تدعوا من يقوم عندكم بدور المهرجين يزدوا شيئاً عن دورهم المكتوب » ومعنى هذا أنه :

ان مشكلة الخروج على النص كانت موجودة وهى آفة لا زالت الى يومنا هذا ويزيد فى إرشاده للمتلين اذ يقول ان ما يؤرقه بعض الممثلين الذين دأبوا على الضحك على أنفسهم ليثيروا ضحك طائفة من المشاهدين التالهيين .

ويختتم شكسبير قوله حيث يقول « هيا اذهبوا واستعدوا »
وما الاستعداد الا الانتخراط فى اوقات البروفات التى تسبق العرض
والتي يتم فيها التدريبات على اكمل وجه » .

وفىما يلى ارشادات الى الممثلين التى عبر عنها رواد المسرح فى
مناسبات عديدة :

فهذا موليير *Molier* يقول .. عندما تصور ابطلا ، لك ان تفعل
ما تريد فتلك صورة خيالية لا مشابهة فيها للحياة عليك فقط متابعة خيالك
المتجول الذى عادة ما يستبعد الصحيح *True* فى «بيل متابعة ما هو
العجب *Morulous* ولكنك اذا اريت تصوير الرجال - رسمهم - فلا بد
ان ترسم من الطبيعة » .

وحين يتكلم بثقة عن الممثلين يقول « ينبغي عليهم التحدث فى
الاجاز ووضوح شأنهم شأن من يتحدثون فى ظل ظروف معينة ولكنهم مع
ذلك لا يلتزمون بها ذلك ان الحياة الحقيقية ليست هى من الفن فى شيء » .

الندريه انتطوان (André Antoine)

ابا اندريه انتطوان مؤسس المسرح الحر فى فرنسا. كان
دائم القول « لم يعد الممثل يتكلم بطريقة خطابية - او بالحس الكلاسيكى
الضيق ، وانما عليه ان يتحدث عليه ان يلعب ، ان يؤدى ، ان يفسر
ما يعنيه المؤلف ويكنيه تدريبات جسيائية وتكنيكية تسمح له ان يفهم
ببساطة ما يود المؤلف التعبير عنه » .

ابا كوكلان *Coquellin* . فهو واحد من عظماء الممثلين الفرنسيين
وهو يقدم لنا جوهر نظريته :

« أرفض الايمان بلفن دون الطبيعة ، كما اننى فى المسرح لا اسمح
بالطبيعة بدون الفن . وحينما أريد الأسلوب يكون هناك فن .. جزء
من الممثل يكون المارض المازف » .

والجزء الآخر هو الآله ذاتها التى يلعب عليها نرقم واحد يتصور
للشخصية المطلوبة ، وكما ارادها المؤلف ورقم اثنين يحققها من خلال
شخصيته » .

رقم واحد يقود رقم اثنين فى جميع الاوقات الخاصة اثناء عرض
المسرحية . وبمعنى آخر على الممثل ان يظل سيده لنفسه حتى فى
اللحظات التى يتحرك فيها الجمهور بفعل تمثيله يجب ان يكون واعيا

بما يفعل ، دون أن ينسى مجاله ، دون أن ينسى أنه إلهام جمهور ، عليه
أن يحكم نفسه .

أما برنارد شو (Gernard Shaw)

فهذا المؤلف أعطى كثيرا من النصح والارشادات للممثلين ، وقد
كتب الى ممثلة أمريكية صغيرة سنة ١٩٢٢ :

هناك طريقتان لعبور الأضواء الأمامية للمنصة :

١ — الأول أن تصرخى المسرحية للجمهور حتى يكون تواجدهم لغزير
المسرحية والثانية أن تعرضى الجمهور ليمبر إليها وينصت وهذا
لا يتطلب مجرد الإعجاب فقط ولكن أن يصبح « فن الأداء » مسموعا
ومفهوما دون بذل جهد .

ومعنى ذلك أن الصراخ لا يجدى بل العكس أنه يخيف الجمهور
ومهما تطلب الموقف علوا في الأداء الصوتى باستخدام قوة طاقته ، يفضل
أن تراعى العامل الداخلى لهذه الطاقة . هذا من ناحية ومن ناحية
أخرى يبقى مفتاح اختيارك لمفاتيح الكلام Key Words التى تعتمد
عليها الجدل وحتى يتم تأكيدها بالضغط عليها دون فجاجة ..

بريشت : (Brecht)

وأما الشاعر الكاتب والمخرج المسرحى برتولت بريشت فلم يكن
شيوعيا ككل الشيوعيين ولكنه كان مركسيا على طريقته ولهذا لم تكن
له شعبية فى روسيا . كان ينفذ أصلا اجتماعيا واقتصاديا لتسود
كلية الطبقة العاملة .

وفى السنوات الأولى كان ينفذ الثورة من خلال مسرحه ولكن
ماد يعترف بأن المسرح هو مجال للمتعة Entertainment وهو على
عكس ما وتسع فيه مؤخرا المخرج الألمانى بيتر شستين Peter Stein
الذى كان جزاؤه الطرد من مسرحه .

ومهما يكن فالمسرح الملحمى يناخذ العقل وليس العاطفة وبرخت
يواجه الجمهور بتحد عقلى Intellectual Challenge يريد أن يفكروا
كان ضد صناعة الحقيقة Against obvious make believe

وكسره الابهاسم Illusion الذى هو تقليد المسرح الاساسى ،
وكان دائما يذكر الممثل بأنه عندما ينبغي عليه أن يكون مدركا على طول
الطريق أنه يمثل فى مسرح ولا شيء غير ذلك وعلى الممثل أن يكون
موضوعيا Objective وأن يفكر فى افعاله وعلى الممثل أن يكون
مغتريا عن المتفرج Spectator Remain Alienated from the

ونظرية التمثيل البريشتية تقوم على كسر استمرارية الأحداث من
وقت لآخر بانخزال غنوة أو تعليق للجمهور ، أو اسقاط معين على ستاره
خلفية ، وكان السؤال الدائم هل نجحت نظرية بريخت فى التمثيل ؟

اما هيلين فايجل Helen Weigel زوجة بريخت نفسها اعترفت بصعوبة
أن تكون موضوعية كما كان بريخت يرغب . فمسرحياته كانت مليئة
بالقوة العاطفية ، والممثلون بشر ، كلثوا يميلون الى ردود فعل
انسانية . حتى شخصياته كانت ذات احساس و كان الممثلون سريعي
التأثر بظلك الاحاسيس .

ان اعظم شيء عند بريخت هو مسرحياته
وليس تعليقاته على اعماله المسرحية .

الممثلون يتحدثون عن التمثيل

فى كتاب الممثلون يتحدثون عن التمثيل يقدم لويس فونك
Lewis Funke نصائح للممثلين من واقع مقابلات شخصية
لكبار الممثلين .

جون جيلجود John Gielgud

وهذا (جون جيلجود) الممثل الشكسبيرى والمخرج والمنتج البريطانى
يمتد أن الاسترخاء هو مكن السر للتمثيل العظيم . ويضيف جيلجود
زخماً بنوعية الجاهير المعاصرة التى تتوقع مشاهدة الأحداث فى قمة
رعونتها بسرمة على حين يرى جيلجود أن الأمر يتطلب صبر الجاهير
على بناء المواقف بالتدرج خاصة فى اعمال شكسبير .

عائلة لنت (The Lunts

الزوج الفريد لنت يشعر بانتباه كبير للكاتب المسرحى ، ويحاول
التمثيل بواقعية أكبر اما لين فونتان Lynn Fontanne زوجته فتمتد

إن التكنيك هو الميكانيكية التي يستخدمها الممثل على المستوى العردي
لاى دور مسرحى . كلاهما يعترف بالخوف المسرحى Stage Fright

هيلين هيز (Helen Hayes)

أما الممثلة هيلين هيز ولها رصيد كبير فى المسرح والسينما
والتلفزيون فتتصح بأن حياة الممثل هى عمر طويل فى البحث عن الحقيقة
فى كل أعماله . وهى وإن كانت تظن أن التكنيك قد تشوبه ميوب إلا أنها
تعتقد أن التكنيك مفيد فى تفسير الشخصية . وتؤمن مسز هيز بأن
الموهبة هى الغريزة التى يتمكن صاحبها من فهم القلب الإنسانى .

وتحب مس هيز أن تختار مسرحية من أجل ما تحمله من رسالة
ودور يمكن أن يقول شيئاً لجمهوره . وهى من أشد المعارضين للحديث
من التمثيل She is opposed to lot of verbalizing about acting.

وتعتقد أنه من الأفضل أن تعطى خشبة المسرح وتعمل خير من
الجلوس حول مائدة التحليل .

أما جوزيه فرار (Jose Ferrer)

من أشهر من مثلوا سيرانو دى برجرac
ويقول أن المنهج Method ليس إلا منشوراً لشيء موجود أصلاً
ويسميه المعلم وليس المبدع Pedantic Creative ويعتبر
التكنيك من قبيل العادات الجيدة وهو يعتمد على التكنيك بالإضافة
إلى خبراته الشخصية .

كاترين كورنيل (Kathrin Cornell)

ممثلة لأربعة عقود . حصلت على تدريباتها من مخزون العروض
التي شاركت فيها . وتعتبر الجمهور معلمها الأول وعندما أن الخيال
أهم بكثير من الخبرة فى استيعاب الشخصية .

فيفيان لى (Vivien Leigh)

لهم تفهم المنهج . وتشعر أن التمثيل هو الحياة وفى رأيها أن الممثل
الناجىء فى حاجة إلى قوة وصحة وخيال وشجاعة وصبر . تراجع

دورها يومياً قبل ظهورها على المسرح وتقرأ دوماً عن خلفية الشخصية التي تلعبها . وهي مثل هيلين هنز تكره الأخلاقيات الفكرية حول الدور .
انها محطة عملية Acting Activist

موريس كارنوفسكى (Morris Carnovsky)

ممثّل شكسبيرى فى كندا ويسمونه أحياناً بكاردينال المنهج وإن كان يعتقد أن استانسلافسكى ما كان يؤسس نظاماً دائماً للتمثّل .
وفى نظره أن الرجل كان ثائراً ضد كليشيهات عصره وهو مقتنع بأن تكتيكات الصوت والجسم دعمها سيرتايرون جاترى Tyrone Guthrie
بينما استانسلافسكى أكد على التكنيك الروحى .

ويرى كونوفسكى أن الخيال هو القدرة على الربط بالخبرة .
ويستطيع التخلص من الخوف المسرحى بتركيز بصره على شيء أو على شخص .

شيللى ونترز (Shelley Winters)

وترى أن المسرح بمثابة المعبد الذى يذهب إليه الناس للارتفاع والسمو . وعلمت على ممثلى المنهج الأمريكان بأنهم منغمسون فى تحليل النفس Self analysis وليس لديهم تكنيك خارجى كاف . وتمتدق بأهمية أيمان الممثل بمضمون المؤلف وإذا جاء الحوار ممثلاً لطريقة كلام الممثل ، يكون بذلك قد اجتاز الامتحان الحقيقى .

برت لاهر (Bert Lahr)

ممثّل كوميدى ويعتقد أن الحس الكوميدى يأتيه من الفطرة والإيقاع وينصح صغار الكوميديين بالصدق مع أنفسهم .

سيدنى بواتيه (Sidney Poitier)

المنهج بالنسبة له فى البروفات فقط . وأزاء تطوير الشخصية يعتقد أنه على الممثل أن يربط بجسر بين النظرية والخبرة .

بول مونى (Paul Muni)

المسرح عنده دراسة لخلفية العمل وانصاته لزملائه الممثلين على قدر كبير من أهمية تأكيد العواطف فوق سيطرة العقل .

آن بانكروفت (Anne Bancroft)

آن بانكروفت عكس بول مونى تؤكد على العقل بأنه فوق العاطفة .
وتمتد أن المنهج أسوأ منه وأسوأ استعماله .

ممثلان على طرفى نقيض

كوكيلان إيرفنج

ممثل انفعالى ممثل ذهنى

يميل الى السيطرة يميل الى الانفعال

فى الديكور والأداء التمثيلى

إذا كان الديكور استلازيا ليس بالضرورة أن يكون الأداء
استلازيا ولكن إذا كان الأداء التمثيلى استلازيا بالضرورة لابد أن يكون
الديكور استلازيا .

الفصل الثامن

جسد الممثل

بين التراجيديا والكوميديا — وهما مصطلحان ورثاهما من عهود المسرح القديمة بون شاسع من المواصفات والعلامات ، فرضتها طبيعة التصميمات الجسدية للازياء المصاحبة لمعرض المسرح . فالتراجيديا خاصة ارتبطت بها حركة بطيئة للممثل في مواجهة حركة تميزت بالسرعة والنشاط في الكوميديا نتيجة لتقنيات الأزياء في كلا الاسلوبين . وتكررت طبيعة الحركة بين بطيئة وسريعة في عصر احدث هو العصر الاليزابيثي (القرن ١٦) ارتباطا بشكل التصميم التراجيدي والكوميدي للازياء في ذلك العصر .

وفي العصر الحديث طلع علينا « استانسلافسكي » Stanislavski ثم مير هولد Myerhold بميكانيكته الحيوية للممثل ومن بعده « آرتود » Artaud باهتماماته بالانفعالات الانسانية ، والتي اعتقد آرتود انها كائنة في روح الانسان البدائية على الرغم من كتبها تحت قناعه الاجتماعي ثم يجيء بريشت Brecht بمنهج الكوميدي ليدع من خلاله مواقف اكثر جدية وتعبير .

واخيرا يختتم قرنته العشرون سنوات عقده الأخير بقفزات تفرز خليطا من الاغريقية والبياتية والعنف والبهلوانية ، وابهارات تقوق الوصف تخرج من بينها افانين السيميويطيقا Stimiotics وعلاماتها واسرارها ورموزها ويصبح المسرح لونا من ألوان النشاط الموجه الكلفة ، تحكه مفاهيم المعرفة الجسدية التي اكتسبتها الجاهير لكثرة

ما تطلعه بالتلفزيون . لقد اكتملت السيطرة لعوامل الرؤية في مواجهة مسرح الكلام وخلصنا الى انقسام العروض التي أصبحت كالتالي :

١ - عروض تكنولوجية ضخمة ومكلفة .

٢ - عروض يبرز فيها الجسد متخذة من الممثل أساساً للتعبير .
ونتيجة لهذا تنحصر قيمة المسرح التكليل على السلحة أو كما عبر بيتر هول Peter Hall المخرج البريطانى الكبير « ان الممثلين الانجليز لم يعودوا قادرين على الاداء الشكسبيرى اليوم » .

واذ تلو قيمة الجسد على ما عداها من عناصر الاداء يتفرد هذا الجسد بربط المسرح القديم بالمسرح الجديد . وكأثر واقع لم يعد الأمر صعباً على استيعاب الجمهور لتفهيم العابر السريع للعروض وقد سقطت منه القدرة على التركيز ومع ذلك هناك استثناءات تظهر بين الآونة والأخرى .

النظرية الأم :

عندما اتول المسرح الحى Live Theatre سيظل كما هو مصدر الابداع والمتعة ، فانما اعنى أنه وصل الى ما وصل اليه بالعلم نظرية وتطبيقاً ، ولقد برهن مبدعو المسرح على تفريده بديمومة التطور ما استمر المبدعون فى العطاء .

والمسرح فى كل يوم يكشف عن ظهور الجديد والغريب فى ابداعه وان دل هذا على شيء فانما يدل على أن المسرح لم يتطور عبثاً وان عوالم المسرح لا تصل أهدافها الا ارفكازة الى منابع الفن سواء أخذ بها اصحاب الابداع أو لم يأخذوا لأنهم يتأثرون بموروثهم ومفردات حضارتهم برغبة منهم أو بغير رغبة .

النظام :

عندما نقول النظام (System) (٤٧) فانما نعنى المنهج العلمى لاستانسلافسكى Stanislavski خاصاً بمفردات الاداء التمثيلى والذى كان مثاراً للتطوير والجدل كما كان مثاراً لتجديدات جديدة على مستوى احتراف التمثيل كذلك التى فجرها كل من بريشت وجروتوفسكى

Grotovsky ومن على مستوى منهجيها من التجبرات التي حدثت على طول عمر قرننا العشرين .

لست أحب أن يتبادر للذهن انتى ساقوم بتخليص « النظام » أو اعيد وأزيد فيما قيل عنه أو ضده ولكنى فقط أريد أن أشيد بالدور القيم لدوره نحو إعادة تصحيح حرفة الأداء التمثيلي مستعيناً بسنوات خبرى الصويبه بالاستعمال بالمهنة إضافة الى مشاهدانى لعروض المسرح محلية وعالمية .

أولا ليست لدينا مدرسة مستقرة للأداء على مستوى العالم العربى Arab World ولكن عنفنا ثنائيين مرموقين . وكل ما نبرزه لنا اجتهادات الدارسين لا ترتفع الى مستوى الاداء الرنيح وهى اجتهادات مشكورة فى حد ذاتها ولكنها مغلولة لأن اغلب الممارسين للمهنة لم يحفظوا بقسط يتكر من دراسة « النظام » System على أيد متخصصين . . اذ لا يكفى أبدا أن تقرأ النظام وكل مفرداته الأربعين (٤٨) وحتى اذا اتحت لك قراءتها فانى لك أن تعرف أن النظام الاستانسلافسكى هو البداية وهو النهاية . انه نظام فاق كل النظم واندحرت حوله معظم المناهج ولم تعد مقولة اصنع منهجك التي قالها « استانسلافسكى » نفسه مقولة صحيحة اليوم اذ أن « مايزهولد » تليذ استانسلافسكى تشكك فى نهجه وتبنى العودة الى محراب استاذة « استانسلافسكى » فى أخريكت آيليه اما « جروتوفسكى » الذى فجر نظريته الروحانية فى التمثيل فلا يكف الحديث عن استانسلافسكى ونظامه باعتباره التفتنن العلمى للتمثيل .

والحقيقة أننا اذا أعينا النظر فى نظام استانسلافسكى لأدركنا صحته وحدائته ومستقبلته برغم كل التطورات التي شهدها هذا القرن فى أمتاتين العرض المسرحى وحرمية علومه وإبهاراته التي تطالعا كل يوم بجديد بعد أن انضم الفن الى قلعة العلوم التي تزدهر فيها النظرية وتتساقى فيها التطبيقات ، السنا فى عصر التطورات الجذرية فى كل مروع المعرفة . .

استانسلافسكى والفعل الجسماني :

فى السنوات الخمس الأخيرة قبل رحيل استانسلافسكى ، بدأ الفنان يعيد نظام تدريباته تماما كذلك التفسير الذى بدأه فى الخمس سنوات التي أعقبت هودته من رحلته الى فنلندا سنة ١٩٠٥ . . وفى

هذه المرة لم يكن هناك ما يدمو إلى العجلة في التغيير ، لأن مسرح الفن بوسكو كان في قمة نجاحه ويتبع بشهرة عالمية كبيرة .. وعلى الرغم من النتائج التي توصل إليها نظامه إلا أن استانسلافسكى نفسه لم يكن راضى بكل الرضى ، وكان يرى أن النظام في حاجة إلى أسادة تأسيسه .. ولقد أمضى سنوات عديدة يحلل العملية الابداعية Creative Process محاولاً — تقسيمها إلى أجزاء — وكانت الحاجة ملحة إلى تأكيد وحدتها العضوية وانتهى استانسلافسكى إلى رايه بأن المخرجين والممثلين كثيراً ما يختارون أجزاء من النظام تروق لهم ، أو مما يرون أن هذه الأجزاء أكثر قبولاً واستيعاباً ، ويتجاهلون بقية الأجزاء ..

وعلى الرغم من الاستقبال الناجح الذى كانت تلقاه الأعمال المسرحية ، إلا أنه كانت هناك صعوبات أساسية ظلت على حالها تلخص في الاقتراب — الرئيسى لدى الممثلين ، ويصر استانسلافسكى على أهمية المرحلة الأولى في خلق العرض المسرحى إلا تكون عرضة للتنوع ، وأنه إذا كان ثمة تغير جذرى في ترتيب عملية التدريب ، فإن ذلك يأتى من ادراكه أن توليفة عناصر النظام لا تأتى فى ادراكه أن توليفة عناصر النظام لا تأتى في النهاية ، ولكنها جاهزة منذ البداية ، ومنذ الاقتراب الأول للنص ..

ومناهج التدريب التى طورها استانسلافسكى لم تكن تتبع بشكل عام ، أو على الأقل لم تستخدم بشكل مرن .. ويشير جون بندي Jean Benedetti إلى القسم الثالث من كتاب استانسلافسكى « اعداد الممثل على دور مسرحى » Creating a Role أن التعرف الأول على الدور كان يأخذ نفس الشكل في جميع المسارح وعلى الوجه التالى : مجموعة الممثلين يجتمعون ليستمعوا إلى المسرحية تقرأ عليهم .. فإذا تمت القراءة بمعرفة المؤلف أو أحد المهتمين بالعمل كان خيراً .. ولا يحتاج الأمر من القارئ أن يكون قارئاً ممتازاً أكثر منه مدركاً للخط الداخلى للنص .. ومثل هؤلاء يعطون انطباعاً جيداً للعمل ويضيئونه .. وأحياناً تقرأ المسرحية بمعرفة من لا يعرفها مما يعطى وجهة نظر مشوهة لمستقبل المسرحية .. وهذا هو عين التخريب لأن الانطباع الأول للقراءة يترك أثراً سيئاً في عقل الممثل .. ومن الصعب اصلاح سوء الفهم الأولى لمستقبل مبدعى العروض الجديدة ..

والحقيقة أن « استانسلافسكى » نفسه وقع في هذا الخطا عند تفسيره لمعظم مسرحيات « تشيكوف » كما أشار إلى ذلك « دانييد ماجرشاك » (David Margashak) في أكثر مراجعه من المسرح الروسى .

وكما اشار اليها في مقبضته لكتاب استانسلافسكى « فن المسرح » (٤٨) ..

ويقول استانسلافسكى .. « بعد القراءة الأولى غير السليمة التى تتم فى معظم المسارح يجتمع الممثلون للمناقشة والدرشة حول المسرحية والاستماع الى الآراء المختلفة للحاضرين وقبل أن تكون هناك موافقة على أى نقطة .. » .

« .. حتى أولئك الذين تكونت لديهم صورة عن العمل يفتنون بحاسهم .. وأنه لشيء محزن حقاً أن تحرم من الاستمتاع بأرائك .. وأنه لامر محزن ومضحك فى نفس الوقت أن تجد أثلاً بلا دفاع .. ومما يزيد فى شغلنا اهتمامنا دون غيرنا بالتكتيك السيكولوجى Psychotechnique وفى سبيل الوصول الى أعماق الدور المسرحى ، يحاول الفنانون الذين لا نظام لهم الضغط على أنفسهم للدخول الى الدور بأى شكل . وأملهم فى ذلك أن ثمة صفحة سعيدة سوف تساعدهم على ذلك وكل ما يستطيعونه هو التعلق بمصطلحات مثل الحدى أو البديهية ، واللاوعى Subconscious ، والتى لا يدركون معانيها . أما اذا واكبهم الحظ وحققوا شيئاً فثامهم يعتبرون ذلك منحة والهايا .. وما اذا لم يواكبهم الحظ فسوف ينفقون ساعات طوال مع نص مفتوح فى محاولة للوصول الى الدور ذهنياً وجسدياً .. وهكذا وهم فى تهمة التوتر والاجهاد يحاولون التركيز بمضغ كلمات النص التى تبدو غريبة عنهم .. أما اشاراتهم وتعبيرات وجوههم غير النابعة من أحاسيسهم ، فهى غير صائقة ، ولذا تبدو كثرة رهيبية .. واذا لم تكن ثمة مساعدة مقبلة لتحل المشكلة ، تكون الأزياء ووسائل التجميل هى الملاذ لاقتراب الشخصية بطريقة مسطحة .. وحتى لو صاغت الممثل لحظات حيوية قليلة تدفعه الى اكتشاف بعض جوانب من حياة الشخصية الداخلية فإن ذلك لا يستمر طويلاً يعود الممثل بعدها اشبه شيء بالبديهة المحشوة لأنه أبعد ما يكون عن مفردات الطاقة الإبداعية التى تمكنه من النفاذ الى أعماق دوره .. » .

وألم هذه الأخطاء تصدى استانسلافسكى بالنقد للداء والتدريبات التى أدت الى تفاقمه .. والغريب أنه هو نفسه وقع فى أخطاء مماثلة فى التدريبات — والتى رغب فى مراجعتها .. ولكى يتخلص المخرج مما يقع فيه الممثلون من معضلات كان يجمعهم حول المنضدة ويقضى عدة شهور يحلل المسرحية وشخصياتها بالتفصيل ويتحدثون عن المسرحية مرات ومرات بكل ما يتبادر الى أذهانهم .. ويتبادلون وجهات النظر ،

ويتناقشون ، ويدعون أخصائيين في مختلف الأحاديث للمشاركة يقرأون الوثائق ويستمعون الى المحاضرات .. ولا يكتفون بذلك فحسب بل يعاينون الاسكتشات والمكتبات الخاصة بالمنظر وكذلك الملابس الخاصة بالعرض ثم يقررون بدء من أدق التفاصيل ما سوف يفعله كل ممثل ، وما يحسه وحتى وفي النهاية يصعدون خشبة المسرح لمعيشة انوارهم .

وبعد كل هذا نجد الممثل وقد امتلا عقله وقلبه بكتلة من التفاصيل، بعضها مفيد وبعضها غير مفيد .. ويصبح الممثل في موقف لا يمكنه من استيعاب كل ما حصله بعد أن ازدهم عقله ووجدانه ، وبهذا يفقد السيطرة على امكانية تفهمه للشخصية .. وأخيراً يقال له : اصعد الى المسرح وادى دورك وحاول أن توظف كل ما تعلمته في الأشهر السابقة في حلقة الدراسة الجماعية .. ويصعد الممثل المسكين الخشبة محشو عقلا وخاوى وجدانا . وببساطة لا يستطيع فعل أى شيء . وبطبيعة الحال فإن الأمر يستلزم شهوراً كثيرة حتى يمكن القضاء على كل ما هو زائد واختيار الملائم والمناسب بمعنى أن يكتشف نفسه رويداً رويداً حتى يصل الى مفهوم دوره ..

والسؤال الآن يطرح قضية ما اذا كان صواباً أن نضيق بقوة في المراحل الأولى لنستحضر الدور وهو في حالة طازجة ؟ وهل من المفيد طرح افكار واحكام ومذكرات حول الدور ولم يفتح ذهن الفنان المبدع بعد ؟ والجواب أن ثمة اشياء ذات قيمة سوف تنبض عن مثل هذا العمل حين تصل الى عقله فتساعد في العملية الإبداعية .. وبالإضافة الى هذا سوف تصل اليه زوائد لا طائل تحتها ، ومعلومات غير ضرورية ، وافكار وأحاسيس تتسبب في ارباك العقل والقلب ، كما تتسبب في كبت حريته الإبداعية .. ومعنى ذلك أن عوامل الابتصاص لكل ما هو خارجي بشكل صعبية أكبر مما ييسده الانسان بذكائه وقلبه .. ولعل أخطر ما يصيب الممثل هو ما يأتيه من الخارج .. وهو لا يستطيع الحكم على شيء ، وعلى الخبرات التي تحتوى هذا الشيء اذا لم يكن قد تعرف على جزء من نفسه احتوته كتابات المؤلف ..

وعلى العكس من ذلك اذا كان الممثل في حالة تسمح بتعلم أفكار غريبة وأحاسيس مدعمة بقواه الداخلية ، وبأجهزته التي تجعل السمات الجسدية محتلة الحدوث ، بالإضافة الى احساسه بأنه واقف على أرض صلبة ، فسوف يتعلم ما يتطلبه العمل أو ما يرغبه وسط خضم النصائح والتوجيهات المفيدة أو غير المفيدة ..

ومرة أخرى يواجه استانسلافسكى مشكلة الممثل منتسباً على نفسه لقد كان الممثل انساناً وتم انفصاله الى كونه ممثلاً ، ويعود النظام الآن الذى كان قد صمم لينتظب على مثل هذا التقسيم ، الى تقسيم جديد يفصل العقل من الجسم والاحساس من المعرفة ، والتحليل من الفعل .. لقد كان على استانسلافسكى البحث عن تطبيق على Praxis نظرية وتطبيقاً في وحدة عضوية ..

الذاكرة الانفعالية وحدودها . Limitations Of Emotional Memory

عند قراءة مسرحية يكون المطلوب من الممثل ان يسترجع لها كل مخزونه من الخبرات ليعطيها عمقاً انسانياً عن طريق انتشاءاته الشخصية ، خلال ذاكرته الانفعالية .. وفي الغالب تنتج الذكريات المتصلة بنتائج سلبية ، وتوتر ، واجهاد ، وأحياناً تصل الى الهستيريا .. وفي أحيان أخرى يتمتع العقل ، ويرفض أن ييوح بالأسرار .. ولكن استانسلافسكى كان دائماً واعياً بكيفية تناول مخزون الذكريات العاطفية .. وبطبيعة الحال فان « اللاشعور » Unconscious من الصعب السيطرة عليه — لما الاحساس فينبقى اغراضه .. ولكن استانسلافسكى تيقن من أن أية محاولة لاثارة الاحساس أو ذاكرة الاحساس يجب الابتعاد عنها .. وكما كان من الخطأ الاعتداء على الممثل بالثأثير عليه بموامل خارجية ، فانه من الخطأ أيضاً الاعتداء على عواطفه رغماً عنه ..

وإذا استطاع العقل أن يكيح العواطف وتصبح مرنة فمن أين يستطيع الممثل البدء في استكشاف دوره ؟ والإجابة تكن خلف ما هو متاح له في الحال ، بما يستجيب بسهولة لكل رغبته — أنه جسده ..

منطق الفعل الجسماني : The Logic Of Physical Action

ان البدء بالجسم هو تطوير لمنهج جديد للاقترب من الدور مع اولويات واجبة للمراحل الأولى للبروفات ..

هناك مظهر جسماني للفكر ، وهناك مظهر عقلاني للفعل .. والعمل الجسماني يستطيع أن يكون مثيراً قوياً للخيال والا شعور .. وكان استانسلافسكى على وعى بهذا ، واستخدمه للارتجال يرجع الى سنة ١٩٠٥ وكان لجهد الدم والمساعدة .

وفي الهيكل الكلاسيكي لبروفات مسرح الفن جاء ترتيب الفعل الجسماني في قاعدة الهيكل .. وكان بمثابة الطعم الذي يغري الاحاسيس المطلوبة .. وفي أثناء بروفات « ممركة الحياة » المدة من نص لتشارلز ديكنز Charles Dickens والتي أخرجت عام ١٩٢٤ خط استانسلافسكي لقترايه للعرض على النحو التالي :

اولا كل شيء يجب ان يعد حتى تتمكن العاطفة من الحضور . مثل تركيز الممثل وحالته السلبية على المسرح في ذات اللحظة سواء في البروفة او في العرض ..

ثانياً .. يجب ان تعرف الاحساس بدقة لكل وحدة ..

ثالثاً .. وبعد ان تفرغ من تعريف ما ينبغي على الممثل ان يحصل عليه ، علينا ان نطل طبيعة هذا الاحساس ..

رابعاً .. يعد تعريف طبيعة الاحساس ، على الممثل ان يبحث عن افعال من شأنها ان تحرك المشاعر .. وهذا هو الطعم الذي سوف يتجه اليه الاحساس ..

خامساً .. وما تتم السيطرة بالاستحواذ على الاحساس يجب ان يتعلم كيف يسيطر عليه ويتحكم فيه .. ويجب ان نتذكر ان الممثل هو الذي يضبط الاحساس وليس الاحساس هو الذي يتحكم في ضبط الممثل .. ولم يمر عقد واحد الا واستانسلافسكي كان يعمل في عرض Tartuf « طرطوف » لموليير وتلك قصة أخرى ينقلها إلينا بنيدتي (٥٦) Benedetti في كتابه مقدمة استانسلافسكي السابق الاشارة اليه وحتى ذلك الحين اعتبر استانسلافسكي ان أساس نظامه هو العمل على أساس من الفعل الجسماني ، وقام بعمل التشطيطات النهائية باستبعاد كل ما من شأنه ان يعوق الممثلين عن الفهم الصحيح .. وعندما ذكرناه بناهجه المبكرة ، ادمى في سذاجة انه لم يفهم عن ماذا كنا نتحدث .. ولما سألناه أحدها ما هي طبيعة « الحالات العاطفية » للممثلين في هذا المشهد .. نظر قنسطنتين سيرجيفتش بكل اندهاش وقال : « حالات عاطفية Emotional States ما هذا ؟ انا لم أسمع بها قط .. ولكنه عاد مؤخراً في نفس البروفة وقال :

لا نتحدثوا معي عن الاحساس ، نحن لا نستطيع ان نهيم الاحساس ، ولكننا نستطيع فقط ان نهيم الفعل الجسماني ..

يقول استانسلافسكى « ابدأ بشجاعة ، لا تتر ، وافعل ، وبمجرد ان تبدأ الفعل سوف تصبح فى الحال على وعى بضرورة تبرير أفعالك... » .
والتحول من وضع الى وضع مضاد ، مسجل فى كتاب « ابداع دور مسرحى » (v) Creating A Rôle فى الجزء الأول (١٩١٦ — ١٩٢٠) وصف لجريبودوف « Griboyedov » « محنة من نظرف »
Woe from Wit حيث مرحلة الجسمانية تأتى متأخرة بعد تطيل مجهد للنص وسيكولوجية الشخص ...

وفى الجزء الثانى (١٩٢٠ — ١٩٢٣) بداية العمل على « عطيل » Othello لشكسبير حيث يتخذ استانسلافسكى اسم تورستوف Tortov العمل الجسمانى اولوية التنفيذ متقدماً على دراسة اية تفاصيل للنص .

وفى الجزء الثالث (١٩٣٦ — ١٩٣٧) الطلبة يندفعون فى الحال للاستكشاف الجسمانى فى المفتش العام Inspector General وفى منهج الفعل الجسمانى ، أو لعلنا نكون أكثر دقة اذ نقول منهج التحليل من خلال الفعل الجسمانى ، يبدأ الممثل بالابداع على طريقته ويشكل مفصل فى اغلب الأحيان ، مشهداً منطقياً من الأعمال التى تتفق والأهداف من خلال الظروف المطاة Given Circumstances للمسرحية .. وفى هذه المرحلة يستخدم كلماته لا كلمات المؤلف .. وبهذا يكون ارتباط الممثل صريحاً منذ البداية .. وهكذا تصبح الظروف والأفعال المفروضة فى عملية الاستكشاف حقيقة شخصية ..

وعلى مستوى الواقع يسلك الناس فى حياتهم اليومية سلوكاً منطقياً متماسكاً فى أفعالهم الداخلية والخارجية سواء بوعى أو بحكم قوة العادة .. وفى غالبية الأحوال نحن مدفوعون لأهدافنا الحياتية ، وحاجتنا ، والضرورة الانسانية .. حيث رد الفعل عادة يتم فريزيا دون تفكير .. ولكن على المسرح ، عند أداء دور ، لا تبدع الحياة بطريقة أصيلة ، ولكن نتاجاً لخيالنا .. وعلى المسرح وقبل بدء أى عمل ابداعى ، ليست هناك ضرورات انسانية أو حاجات حياتية حيوية فى عقل الممثل تتعلق بأهداف الشخصية .. وهذه الضرورات وهذه الأهداف لا يتم ابداعها فى الحال ، ولكنها تنمو تدريجياً من خلال فترة طويلة من العمل ابداعى ..

على أن كل ما يحتاجه الممثل على المسرح هو مجرد احسسه باقل قدر من التوحد الجسمانى الصابق فى فعله أو حالته العامة وعندئذ

سوف تستجيب عواطفه الى نيته الداخلية في اطار الأصالة لما يفعله جسده .. وفي حالتنا هذه يكون أسهل أن تستدعي مقدماً حقيقة صادقة واخلصاً داخل المنطقة الجسمية أكثر من استدعائها من خلال طبيعتنا الروحية .. والمثل في حاجة الى الايمان بنفسه وسوف تفتح روحه لاستقبال كل الأهداف الداخلية Inner Objectives وانفعالات دوره .

٤

ولا يغيب عن البال أن نظرية الفعل لا تنفصل بحال عن قضية الإيقاع Rhythm .. فإيقاعات الجسد تشكل مجزأً قوياً للعواطف ولهذا كان اصرار استانسلافسكى المبكر على أهمية « الإيقاع والسرعة » Tempo Rhythm يستلزم اهتماماً ملحوظاً ولهذا يقول « لن تستطيع السيطرة على منهج الأعمال الجسمية ما لم تتأسد في الإيقاع » لأن كل فعل جسماني يكون ملازماً للإيقاع الذي يشكل شخصيته .. »

الم عاطفة كفعل : Emotion As Action

« ان العواطف الصعبة والمعقدة تقسم عادة الى سلسلة من الأعمال كيف ؟ وهنا يتساءل استانسلافسكى ، هل يمكنك تمثيل الحب ؟ بالطبع لا ومن طريق محاولة إثارة الاحساس مباشرة .. ولكن الحل يكون بتصوير سلسلة من الأحداث ، أو اللحظات التي تضاف الى العاطفة . وبهذا تصبح العاطفة قصة تمثل كل لحظة فيها فعلاً منفرداً .. وبمعنى آخر ، ونشياً مع اكتشافات سابقة تصبح العاطفة عملية وليست قضية تقليد .. وإذا تم ترتيب سلسلة الأعمال عن رضى يستطيع الممثل بعد ذلك الانطلاق كالطائرة .. والعلمية في تحليلها مهما كانت جسمية أو عقلية يلزمها توازن من خلال الحس بالكل .. وقد برهنت التجارب أن انشغال الممثلين بالوحدات والأهداف الصغيرة كثيراً ما أنسى الممثلين المعنى الشامل للمرحية .. كانت لديهم أهدافاً ولكنها لم تكن أهدافاً علوية » أما خط الفعل Through-Line للممثل فكان ضبابياً .. ومن هنا اقترح استانسلافسكى تقسيم المرحية الى مقاطع مطولة من « الأحداث » Events ومعنى هذا أن العمل قد يحتوى على ثلاثة أو أربعة أحداث كبيرة ، ويستلزم كل منها عدداً من الأعمال تتجه كلها الى نفس الهدف (٥٣) .. فقد يكون الحدث على سبيل المثال هو الالتحاق بمعهد للتبثيل .. وهذا يستلزم من الطالب أن يجيد عدداً من الأعمال في بحر فترة وجيزة نسبياً .. وهذه الأعمال لا تتضح معانيها الا بعلاقة بعضها بالآخر .. والممثل نتيجة لهذا بدلا من انحصاره داخل تفصيلات الدور

مضطرب أن يفكر الى أبعد - أى بطريقة ديناميكية - الى الأمام وبلا تفاصيل - تلك التفاصيل التى ستصل اليه حتما بفعل التجربة ..

النص : The Text

وما أن يثبت الممثل صلة حاسمة بمسادة المسرحية وبجهده الشخصى ، حتى يكون جاهزاً للبدء فى كشف السهات الدقيقة للدور عن طريق الملاحظة الطبيعية دون أن تكون هناك ضرورة للضغط أو محاولة حشو طبيعته ببصمات خارجية .. أنه الآن جاهز لنص المؤلف بعد أن تم إبداع ضروراته التى كتب من أجلها ، والتى يمكن مشاهدتها تعبيراً لا محيص عنه .. وهكذا تبدو أهمية الدراسة والتحليل كقيم حيوية ووظائف خلاصة ..

وكمنهج عمل استانسلافسكى لا يعتبر تأخير العمل على النص الى مرحلة تالية فى البروفات نوعاً من انقاص قيمة أو اقتراح بتأجيله كاهمية ثانية للفعل الجسمانى ، أو التعبير اللفظى Non-Verbal Sxpression وعلى العكس اعتبر استانسلافسكى الفعل اللفظى Verbal Action هذا الأكثر فنياً وتعبيرياً واشجاعاً .. وكان جل اهتمامه أن ي حافظ على النص فى حالة طازجة .. فالكلمات عندما كانت ميكانيكية اثناء البروفات من غير معنى أو تبرير كانت تشكل حملاً على عضلات اللسان لا أكثر ..

وينصح استانسلافسكى بالحفظ على كلمات النص لسببين هاميين :

الأول :

حتى تكون طازجة نقيية ..

الثانى :

حتى لا تفسى أداء ميكانيكيا عن ظهر قلب بدون فهم مجرد من الروح للنص المستتر Sub-Text للمسرحية ..

النظام وإعادة تربيته :

وفى إطار تطوير منهج جديد ، لم يقصد استانسلافسكى بأى حال أن يتناقض مع أى شئ سبق أن كتبه أو علمه خاصاً بأجروية التمثيل ..

ومنهج الفعل الجسماني يمكن أن يمارس بهؤلاء الذين امتلكوا ناصية
التكنيك النفسي - العضوي Psycho-physical الذي تم تخطيطه
في جزئين « اعداد الممثل على نفسه » An Actor Works On himself
وما فعله المنهج الجديد هو توليف كل عناصر النظام في وحدة كبيرة تجعل
منها ناكلاً عضوياً للممثل في إطار عمليته ..

وفي عام ١٩٢٨ كان استانسلافسكى قد وضع خطته لمسرحية
موليير « طرطوف » والتي كانت ستطبق منهجه الجديد .. واختيار مادة
كلاسيكية في هذه الفترة مكتوبة بالشعر ، تختلف تماماً عن أية مسرحية
طبيعية كان مقصوداً للبرهنة على صحة تطبيق المنهج عالمياً .

ومات استانسلافسكى وكانت المسرحية لازالت في مرحلة
البروفات برغم قطعه لشوط بعيد فيها .. ومع كل ذلك لم يحدث أن
ترك استانسلافسكى وصفاً رسمياً للمنهج ، ولا كان قادراً أن
يكمل مهمة مراجعة إعادة شكل مؤلفاته العالمية في ضوء مكتشفاته
الجديدة .. ولكن نفراً قليلاً من زملائه أو تلاميذه لا زالوا يحفظون المهد
بطلقين الاجيال الحالية ما انتهى اليه المعلم العظيم ..

التجريب ضرورة للتطوير

عندما رحل استانسلافسكى كان قد أرسى دعائم التمثيل السذی
شفله أكثر من ثلثي عمره .. وكانت تدريبات استانسلافسكى أصلاً
موجهة لصغار الفنانين من تلاميذه الذين يبرز منهم بالفعل عدد غير قليل
اذ لعت أسماء مثل « ميريسولد » و « فاكتنجوف » Vactangov
و « تسايروف » Tairov و « اخلوبوكوف » Ochlobocov
وعشرات غيرهم صاروا فيما بعد من عمالقة الفنانين مخرجين أو ممثلين
أو مطربين ..

وعلى امتداد سنوات القرن العشرين يتأكد دور المختبرات
المسرحية أو الاستديوهات والمسابيل والورش وغيرها من مسميات
أمكن تدريبات الفنانين الشبان .. وغدا مصطلح « التجريب » مصطلحاً
عالمياً لا يقتصر على تقديم التجارب في تلك الأماكن المخبرية وإنما انتقل
المصطلح ليشمل أية أعمال جديدة حتى لو كانت في سوق المسرح
التجاري .. ولكن الثابت أن تجارب الشبان خاصة على مدى الثلاثين
عاماً الماضية كانت مثمرة ومبهره وهو ما يدعو باستمرار الى تشجيع
الصفوة من هؤلاء على المزيد من العطاء بالابداع المتميز ..

وفى إطار مهرجان القاهرة الدولي للمعرح التجريبي الخامس
تطل تجربة مبهرة أنشابة لم تتجاوز العشرين من عمرها هي « هيلينا
بيمنته Helena Bimonta بعرض مسرحية « حلم منتصف ليلة صيف »
لؤلؤم شكسبير قدمتها فرقتها الصغيرة الأسبانية ، وبرزت المخرجة
الشابة بهذا العرض على صحة التجريب وضرورة رعايته على المستوى
العالمى ..

ان عرض حلم ليلة صيف الذى قدمته المخرجة الشابة - فى
تصورنا - ليس وليد الصدفة ، فهي أولا ابنة أسبانيا الأرض التى
أنجبت سرفسانيتز Servantes وكالدرون Chalderon الأرض التى
رعد المسرح منذ اتخذته معهدا لنشر تعاليم الديانة المسيحية ،
الأرض التى شيدت المسارح وتنافست على خشباتها الفرق والتى
تشابه وغيرها من الدول الأوربية فى معمارها المسرحى الى حد كبير ..
وفى هذا المحيط من الموروث الثقافى الأوربى العلم تولد التجارب
المسرحية الجديدة وهى تحمل سمات عصور مسرحها ومقنناتها القديمة
مزوجة بذوق مسرحها وتقنياته المعاصرة ..

والمسرح الأسباني فى عصر النهضة يتشابه الى حد كبير والمسرح
الانليزابيثى الذى أنتج روائع شكسبير .. وعلى المسارح الأسبانية
الشبيهة قدمت أعمال سرفانيتز - مسارح تميزت بخشباتها المفتوحة
النهائية ، العارية من زحام الديكور والأدوات والزوائد حتى تعطى
للممثل رحبة فسيحة ليبدع بأدواته نفساً وجسماً وعقلاً .. وهذا
ما انعكس فى عرض الصغيرة « بيمنته » Pimenta نقلاً عن أحاسيس
لا شعورية شبت على هديها رغم بعدها عن تفاصيل الدراسة
التخصصية التى قد يحتفظ بها الانجليز عند تناولهم لنص من نصوص
شكسبير ..

أما عن العرض كما تشهنته فى القاهرة ، فأنى وإن كنت أعيب على
المخرجة الجريئة تقديم اعداد للمسرحية يستغرق ساعتين من الزمن
تقريباً - إلا أن هذا الاعداد رغم إبهاره وتميزه التهم كثيرا من تقنيات
شكسبير الذى كتب المسرحية منذ أكثر من ٤٠٠ سنة ..

ومهما يكن فقد كان العرض مفاجأة لأن المسرحية فى حد ذاتها
كانت دائماً أبداً مثال تحدى للمخرجين منذ بداية القرن العشرين . منذ
عرض « راينهاردت » Rienhardt للمسرحية ومشاكلته الطبيعية فى
تصويره للمغاية ، ثم عرض « جرانييل باركر Granville Barker
بكل إيهاءاته لنظم الغابة ، ومن بعدهما « بيتر بروك Peter Brook

الذى حول الغاية الى ساحة للمسيرك وكان خاتمة اللطاف ، المسك الذى
احتواه عرض بيمنت Pimenta والذى اذهل المصريين والعرب ومن
حضره العرض من الانجليز والأوربيين .. ولو كان هذا العرض قد قدم فى
اطار خلوا من تقنيات عصرنا لما وجد ترحيحاتى من المتخصصين فى
شكسبير .. ذلك ان جمهور عصرنا المثقف غير قادر على الاستمتاع بافانين
عصر المسرحية ، وكما سمعنا عن المحاولات التى بذلها الانجليز فى استبدال
الالفاظ القديمة بالفاظ سلسلة المعنى ميسورة التداول على مستوى جمهور
المسرح فى شكله العام .. وكما من مرة كلف الشاعر الانجليزى « روبرت
جريفز Robert Graves بالاضطلاع بهذه المهمة .. ذلك انه من حق
المفكر ان يستمتع بما تنقله اليه المسرحية من تعبيرات لا تستعصى على
فهمه ..

وما فعلته « بيمنت » هو الحفاظ على الشكلية الثابتة للمسرح
العارى - فجاء اسلوبها متوسط النمطية بمعنى (الكاريكاتورية) متقفاً
مع السينوجرافيا التى شكلت الظفية .. ان ما فعلته لم يشذ عن روح
الاطار الذى عمل من خلاله ولهم شكسبير عظيم المسرح ، فجاء عرض
الاسبانية الطبيعية درساً تطبيقياً حوى كل افانين الربط بين العرض
الكلاسيكى وتثنييه المعاصر عملاً طازجاً يسعد به جمهور مسرحنا ونحن
على مشارف قرن جديد .. والعرض فى جبلته عمل تجريبى كما يقول
توم ماثيسون (Tom Matheson على الرغم من عدم احتواء العرض
على جلة النص الشكسبيرى الا اننى لاحظت استقبالا عظيماً له لا من
المشاهدين الأجانب فقط ولكن ايضا من المشاهدين العرب .. والعرض
جديد بالفعل وغاية فى الابداع » .. مجموعة صغيرة من الممثلين
(ثلاثة ذكور وثلاثة نساء) استحوذوا على كل الأوار رغم علمنا ان
شخصيات المسرحية لا تقل عن ٢٥ ممثلاً وممثلة ..

على ان قضية التجريب كضرورة للتطوير تستهدف فى الاعتبار
الأول سؤال التفسير وفلسفته .. ومعناها تضافر مجموعة من التقنيات
يفسر بها الحدث الموجود فى المسرحية .. ونحن فى النهاية لا نحتاج ولا
نرغب ان نرى حلم ليلة صيف عرضاً معاداً بشكلها القديم ، ولكننا نطلب
من الفنان المسرحى ان يثرى تجربتنا بتفسير فلسفة « حلم ليلة صيف »
بصدق ، ولقد كانت المخرجة بيمنت بحق هى الفنانة التى اثرت التجربة
واثرتنا معها ..

وواضح من هذه التجربة الأسبوعية وما حوته من ألمانين جعلت
مشاهدة مثل توم ماثيسون الانجليزى يصرح بأنه عندما شاهد العرض
بدى له أنه كهن يرى « حلم ليلة سيف » لأول مرة مع أنه شاهدها
عشرات المرات بين عروض تقليدية ومدرسية وتجريبية ومعاصرة ..
ومع ذلك فقد شده بريق العرض المتميز بما لم يشاهده من قبل منذ عرض
« بيتر بروك » الذى ظهر فى السبعينيات ..

جماليات الأداء

التمثيل والهدف

من مهام المخرج الرئيسية إبراز الشكل والفرض والمعنى لنص المؤلف الى جمهور الممثلين أما الوسيط الأساسي للمخرج في التعبير فهم الممثلون أفراداً وجماعة ، وفي علاقاتهم بعضهم ببعض وفي علاقاتهم بالمتنظر الذي يترحون فيه أو أمامه بما يشكل جماليات الأداء .

وبعض هذه العلاقات يبدو تجسيداً *Physical* وبعضها يبدو نفسياً ، وبعضها الآخر ينمو في الفضاء أو البعض ينمو في الزمن . على أن بعض هذه العلاقات يوصف مباشرة بواسطة المؤلف ، وبعضها ينمو ابداعاً بواسطة الممثل والمخرج أو المصمم كجزء من الخطوة الشاملة للعرض .

ولما كانت المفاتيح الرئيسية للعناصر الأساسية تتمثل في النص والممثل والجمهور ، فإن وظيفة الممثل تتحدد بوصفه الانسان الوسيط *Middleman* بين النص والمتفرج في اطار انعكاس قيمة مسرحية للمؤلف لجماعة من المتفرجين والمستمعين مجتمعين .

وبعيداً عن استعراضات الأطفال وابهائهم وتمثيلياتهم يعتبر التمثيل فناً ، حيث يركز الممثل بوعي في ابداعه لمؤثر منضبط يعمل على توصيله الى عقل وروح وخيال مجموعة من المتفرجين . وبقدر ما يتمتع الممثل بادائه في حرية ، يكون أيضاً مسئولاً عن متطلبات النص من جهة ، وتبعاً لمتطلبات الجمهور من جهة أخرى . ورضاء الممثل لا يكون ذاتياً أو أنانياً في ادائه ولكن ذلك لا يمنع احساسه بذلك عرضياً ، لأن الأساس مرتبط بقيم النص ونحوه ، ولاته يعمل وفق خطة العرض وليس وفقاً لأهوائه وأغراضه .

اهداف العرض :

ما هي الخلمات الفطرية والمتأصلة في عرض جيد ؟ وفي اطار التمثيل والبروفات ، ما هي القيم العليا التي يحرص عليها الممثل الناضج وأن يضمها نصب بعينه .

الا يمكن ان يضح قبل ان يبدأ نظرة شاملة Overview لما ينبغي ان يتنه ؟

المبدأ الأول ان العرض الجيد ينبع أساساً من المسرحية التي يولد منها توالب الحدث والحوار والشخصية وهي ليست متغايرة فقط كل واحد مع الآخر ، ولكنها متلائمة ببراعة لنص بعينه . ان أى عرض جيد تكتمل له سمات تفصيلية تألفت بعناية من أسلوب وشكل هذا العرض . ومن جهة أخرى فان توصيفاً عاماً لشخصية ما مهما كان مناسباً لاسلوب وجو المسرحية فانه وحده لا يكفي . والشخصية مهما كان تصميمها غريداً فان الممثل الناجح يصنع من أجلها الكثير . هذا الممثل ينسج الشخصية وهو يؤدي . انه يسمى تهباً أثناء الأداء مقدار المد والجزر لعقدته وحدث المسرحية .

النقطة الثانية هي أن أى عرض جيد هو بالضرورة عرض واضح باستمرار . بمعنى أن خطوطه الرئيسية ثابتة ومحددة ولا تسمح بتناقض ما في الدوافع أو في طابع العاطفة ، وهذا يتيح للممثل موشاً في الشخصية وتوازنها .

الأمر الثالث أن أى عرض جيد يحظى باهتمام الجمهور ولهذا وجب على الممثل — مع حفاظه على الوحدة الشاملة وانسجام العرض ، ان يبحث عن اغراءات Appeals متنوعة لاهتمام الجمهور كسرعة الأداء وارتفاعه أو انخفاضه وما يصحب ذلك من حركة كبيرة كانت أم صغيرة .

أما النقطة الأخيرة فالعرض الجيد هو عرض المجموعة ، وقد اعتبر القرن العشرون بانه عصر المخرج ، تماهاً كما يشار الى القرن الثامن عشر على أنه عصر الممثل المدير ، وهذا لا يعنى أننا ننقص من قدر الممثل اليوم .

طبيعة الممثل المزودة :

إذا كان على الممثل أن يحقق تلك الأهداف ، ما عليه إلا أن يهيئ نفسه للقيام بوظيفة مزودة . والممثل على أرض الواقع مطالب أن يكون ممثلين في نفس الوقت ، مفسراً وآلة تفسير والممثل غير معظم الفنانين المبدعين أو الفنانين المفسرين ، فهو في ذات الوقت فنان ووسيط أو فنان وأداة .

والازدواجية المشار إليها تعنى أن الممثل يجب أن يمثل كممثل وكشخصية (٥٦) . ففي معظم المسرحيات وخاصة المسرحيات المعاصرة ، يكون الممثل هو الشخصية ، وهو بالتالي يؤمن بأفكارها ويشعر بعواطفها وينظر إلى زملائه بعين الشخصية . ولدى كل ممثل ناجح وقت العرض نوع من شخص ثان ينظر إلى الممثل دون أن يتدخل في الشخصية . وهذا الشخص الثاني هو الممثل الذي يفحص الأداء والحدث ويلاحظ بعناية المد والجزر الناجم عن رد فعل الجمهور . أما الاثنين الممثل كممثل والممثل كشخصية فلا بد أن يكونا توازنا متوازنين طبيعياً . وإذا ما ذاب الممثل في الشخصية تماماً فستكون نتيجة العرض النهائية غير منضبطة ، ولا يعول عليها . والعكس صحيح ، فإذا ما ركز الممثل على نوعية تمثيله على حساب الشخصية ، فسوف يأتي عرضه مزيفاً وغير مقنع .

والنتيجة إذن هي أن الممثل الناجح ينبغي أن يعمل بالتعاقب على كلا المستويين وأن اهتم به كممثل يجب أن يظل في حالة متناسبة مع اهتمامه كشخصية . وهذا التناوب يحكمه إلى حد كبير أسلوب وطبيعة المسرحية .

ومع ذلك فإنه في بعض أنواع الكوميديا قد يرى الممثل أنه كشخصية أقل مما تتطلبه عناصر التوقيت وبقة الاستماع والمؤثرات المرئية . وهو مطالب في ذات الوقت بعدم إهمال الجانبين ومهما يكن فمن الأمثلة التي يتم فيها التركيز على التمثيل كتمثيل مسرحيات من النوع غير الواقعي مثل بعض المسرحيات التعبيرية أو تلك المسرحيات الحديثة ذات الأسلوب العالي الاستيليزي Stylized مثل كل حي Every man . وقد يكون التركيز على وجه دون الآخر في بعض المشاهد .

مناهج التمثيل :

تمة مشكلة على جانب كبير من الصعوبة للممثل الناشئ عندما يفكر انه واقع بين مناهج الأداء وهو يكشف في مرحلة مبكرة في تدريبه وخبرته ان هناك مناهج وتصورات وطرقاً متعددة . وكذلك مصطلحات ومفاهيم متعددة أيضاً . ولعل النصيحة المقدمة للنشء تتراوح بين عدة مصطلحات مثل : « حبس العاطفة » Live the part الى « فكر فى النوايا » Thechnique « عش الدور » Live the part الى « اقترح الدور » Suggest the part ومن « كن طبيعياً » Be natural الى « اقتراح الدور » Feel the emotion

تاريخياً تقسم معظم نظم التمثيل نفسها الى مئرتين المدرسة السيكلولوجية صاحبة الاستجابة الداخلية Inner Response والمدرسة التقنية External the chnique صاحبة التقنية الخارجية . وباختصار فإن المدافعين عن التقنية الخارجية يؤمنون بأن الممثلين والمخرجين المدربين يمكنهم رسم منهج لمواقف وإرشادات جسدية يعتمد عليه اذا امترج بطريقة آلية شديدة التعسف فى تنويع الالقاء . وهذا بالتالى يعبر عن عاطفة وتفكير يتم اعاكسها للجمهور . وسواء شعر الممثل بالعاطفة أم لم يشعر أو اعتقد أن التفكير فيما هو بصدده غير مطابق irrelevant فالهم عنده أنه اذا كانت الشواهد الخارجية صحيحة فسوف تجد صداها عند الجمهور . والخطر الناجم عن هذا الاقتراب أو على الأقل عند استعماله على حساب اقترابات أخرى ، ان النتائج قد تأتى جسافة ومتكررة Sterotyped وغير مقنعة حتى لو كان الأمر يتعلق بأحد الممثلين المهرة فقد ينتهى الأمر بالسطحية وعدم الاخلاص ومثل هذه الطريقة ضارة بالتعليم كمنهج أساسى نظراً لما تعرضه من تركيز على التحليل الخارجى ، واعطائها قدراً قليلاً من الاهتمام نحو النظرة الشاملة المتطورة وكذلك الداخلية للممثل .

أما المدافعين عن منهج الاستجابة الداخلية على الصعيد الآخر فيميلون الى الرأى القائل اذا كان تفكير الشخص أو المؤلف يستوعب جيداً ، فإن كلا من التعبير الصوتى والجسدى يتبعان . ومثل هذا المنهج لن يأتى بكثير مما ينتهى اليه المنهج الآخر كذلك .

والحقيقة أن الممثل الناشئ يكون فى حاجة الى جرعة ضخمة من التوجيه على حد تعبير: بروفيسور « أولبرايت » Albright فى كتابة مبادئ فن المسرح . وذلك بدلاً من الايمان بمفهوم المحتوى

الداخلي الذي يقال انه يدفعه بالتالى الى الحركة والاداء حسبها يرغب حسه وعقله ان يفعل . ويستطرد أولبرايت فيقول ان تخطيطاً محكماً لتأثير معين امر مرغوب فيه عوضاً عن الحصول على استجابات طبيعية مباشرة ولتوظيفها من خلال واقعية تقليدية تخيلية لدراسا . واذا تعذر على الممثل الناشئ الحصول على ما يريد من واقع خبراته او سلوكه العادى ، فليس هناك ما يمنع الحصول على ما يريد بالتجريب . وفي رأى « أولبرايت » أن عدداً من المعوقات الصوتية او الجسمية او غيرها من النواقص قد تأتى اليه بين احساسه الداخلى الشامل وتعبيره الخارجى . هذا على الرغم من ايها « أولبرايت » بأن الاقتراب السيكولوجى هو من بعض الوجوه منهج بلا تقنية . ورغم كل ذلك يلخص « أولبرايت » موقفه من القضية بأن المنهجين فى ابعس أشكالها لن يخدم الممثل عن رضا فى مجال التمثيل لأنه على حد زعمه وزملائه ان « تنمية الدور Developing a rôle هو نهج مستمر Continuing Process وليس وحياً او الهاماً مفاجئاً . كما انه ليس هناك ثمة منهج او اقتراب يمكن ان يكون وصفه Formula لهذا النهج او لكل الخطوات على الطريق .

ان الخلاصة التى انتهى اليها « أولبرايت » وزملاؤه تقترب الى حد كبير من مقولة استانسلافسكى الذى اشار بها على جوزا لوجان Josa Logan حين قال له لا تقل على منهجى ال « منهج » وكل ما أريده هو أن تصنع منهجك . وكأنه ليس هناك ثمة منهج موحد للتطبيق ، وحتى يصل كل ممثل الى منهجه لا اجد غضافة فى أن اتبنى أكثر المناهج امتداداً ويسراً ..

التحضير والعرض :

على مستوى الواقع العملى يستخدم الممثل الاقتراب النفسى ، والاقتراب التقنى الى الدرجة والى الوقت الذى يستبين فيه ايهاا يخدمه افضل . وبمساعدة المخرج يبدع الممثل تصوراً أساسياً لشخصية ، ثم بعد ذلك يطوع صوته Adopt his voice جسمه ليتناسبا وهذا التصور مع تحديده للنوافع عن طريق توظيف خبرته الواقعية لاهياء الشخصية .

وكما يقترح كيربول Kjerbuhl Peterson فى كتابه سيكولوجية التمثيل Psychology of Acting ان العمل الفنى للممثل ينقسم الى عدة

مراحل منفصلة تبعاً للوقت . فمن المهم أن نميز بين ما يفعله الممثل وبين كيف يفعل في مختلف مراحل الدراسة والبروفات ثم أخيراً ماذا ينبغي أن يفعل في العرض . وبينما هو يحاول أن يتفهم الشخصية ، فإن اقترابه بطبيعة الحال يكون مختلفاً عن اقترابه الأخير عندما تبدأ محاولاته أداء الدور أمام الجمهور .

وعلى سبيل المثال فإن الممثل في بداية البروفات يكون في حاجة الى الوصول الى نوع من النقص العاطفي هابكت ، مكبت ، الظاهر ببيرس ... الخ انه — أى الممثل — بحاجة الى اللجوء الى رد فعل شخصى عفوى مباشر بقيم ومواقف عاطفية ذات صيغة واقعية أقل او أكثر . انه بحاجة الى أن يحزن وربما يبكي أو يضحك أو يبدو عليه السرور . اما تلك الانعكاسات العاطفية الأساسية والاصيلة فلا يمكن أن تستمر الى المراحل الأخيرة من العمل . لا ينبغي أن تستحضر بانتظام بسبب الجهد المفروض على الممثل ، وبسبب استتالة القدرة على السيطرة على استهالتها دائماً . وباختصار فإن عواطف الممثل الشخصية لا يمكن الاعتماد عليها عند العرض . ويمكن فقط حصارها كنقطة بداية للتشخيص الحى والغنى الذى يبتغيه الممثل فى النهاية .

وعن طريق ردود فعل الممثل الشخصية العفوية كإطار لمراجعة الشخصية يمكن للممثل الآن أن يتحرك للمرحلة التالية . وعند هذه النقطة يحتاج الممثل الى التجريب بشكل موضوعى وربما بشكل ميكانيكى Mechanical بمجموعة من نماذج الالتقاء والسلوك . انه بحاجة الى ردود فعله العاطفية ، ومواقفه الفيزيائية . انه مجبر أن يختبر وأن يختار ، مشيراً الى بعض القيم والنتائج ، فى مقابل قمع أو كبت غيرها من خلال منهج اختياره . ومن المحاولة والخطأ ، عليه أن يبدأ البناء صوتاً وحركة ، وكذلك تفاصيل الشخصية بشكل عام — أى نمودج تخطى للمعاني والمؤثرات التى يمكن ربطها بأسلوب وشكل النص والتى يمكن أن تحدث تأثيراً مع الجمهور فى المسرح . وفى هذه المرحلة الأخيرة يمكن أن يكسب الممثل هذا النمودج عادة أساسية يكررها من يوم لآخر . وفى النهاية وبمساعدة خيال مركز فى العرض يمكن أن يضيف عليها قوة طازجة ومعبرة
وأنه لمن الواضح على أى حال أن ثمة اعتبارات كاتخاذ حالة Betraying an emotion أو خدومه عاطفية assuming a posture أو الاحساس بدور Feeling a part كلها اعتبارات لشئ واحد وقت التحليل أو فى بروفة تجريبية شئ مختلف تماماً عن العرض .

ومن الواضح أيضاً أن ثمة تعرف ملحوظ **Clear recognition** الخطوات المتعددة في تحضير دور هو عنصر ضروري لتدريب الممثل على اقترايه في عمله الفني . وكلمة طيبى هذه الخطوات قد داخل بحيث لا يصبح بينها فواصل محسنة بين ما هو تحليل وما هو استداع ، بين ما هو عقلى وما هو عاطفى بين ما هو أولى وما هو نهائى ، في تجسيد الشخصية . وليس كل شيء بالضرورة يتم دفعة واحدة والأفضل أن تبدأ بالأولويات ، وما يتبقى يخضع للترتيب النسبى . وعلى الجيلة فإن النهج الكلى من تحليل الى تحضير الى تمثيل الدور . منذ اللحظة المبكرة من قراءة النص الى البروفات الأخيرة قبل العرض — تتحرك تدريجياً من العام الى الخاص ، من الجزئيات والتمهيد والتخطيط الى المتطور والتكامل . ان المهم في البداية هو وجهة نظر واضحة **Clear cut view** للخطوط العريضة للكل . تصوراً أساسياً ملوساً **Sound Conception** قابلاً للتعديل والترويق **Perfected** والأحكام **Refined** والاشراء **Enriched** خلال مرحلة البروفات .

وما ان يتحرك الممثل من الدراسة الأولية والتجريب عبر تجسيد الفعل **Blocking out the action** وتأسيس الصوت المناسب ونماذج الالتقاء ، الى تنمية الشخصية الى وضع السمات التفصيلية ، يكون بحاجة الى تطوير التجسيد على أساس من اطار مبادئ العمل **Substantial framework** وإذا كان الممثل قد أهمل بعض تعديلاته **Obligations** بأى شكل ، ربما يكون عرضه لبعض الصعوبات في الإقناع ببعضها الآخر ، وعلاوة على ذلك اذا هنى تسبب في خطط سلسلة هذه التعديلات كان يحاول اتقان التفاصيل قبل أن يرتب نماجه الرئيسية للحركة ، أو يحاول تجسيد الشخصية قبل أن يتضح له وجهة النظر الكلية والاساسية للدور ، فهو بالتالى غير كفء ومهمل .

الاستيعاب والتذكر :

المبادئ الى نسوقها للتحضير بوجه عام تربط بدقة للاستيعاب **Study** والتذكر ، والارشاد المرجع للممثل فى هذا الصدد بسيط ولكنه جوهري بل اساسى .

اعرف ما أنت بصدد منذ البداية فى خطوط عريضة على الأقل ، ولا تحاول أن تنجز كل شيء فى الحال . لا تدع قوالبك فى الالتقاء والفعل تنمو كيفما اتفق **At random** ولا تدعها تتربك من حصيلة أدوار أخرى أو خبرات مسرحية غير متطورة . لاتدعها هكذا . ومن دراستك

للشخصية وتحليلك ومن استشارة من مخرجك كَوْن انطباعاً اولياً من النوع الذى تهدف اليه . فإذا رتبت عقلك فى علاقته بالمرحلية والدور ، وتخطيط المخرج منذ البداية كان خيراً وإذا لم تفعل فسوف يصير عملك بطيئاً ومزقياً ، ومضيعة للوقت . وعلى الجيلة حاول أن تعمل كما يعمل المخرج المتمرس - ضع الأولويات فى البداية ، أما التفاصيل الصغيرة فسوف تأتي بسهولة وفى مكانها فى البروفات الأخيرة إذا كانت الخطوط العريضة والبناء الهيكلى أو التخطيطى لعملك واضح فى الأساس . ذلك أنك إذا حاولت أن تتعلم كل شئ فى الحال فربما انتهيت الى تعلم لا شئ على الاطلاق .

والمثل عادة توجه اليه النصيحة على الصعيد الآخر . ان يربط تعلمه للوحدات المنفصلة داخل المسرحية بالسياق الأكبر ، أو الموقف العام الشامل . أما سطور الحوار فيتم اعتبارها فى ضوء المشهد مكملاً . ومن المستحسن أن تبدأ التذكر بالجمع أو الكل أو الشمول . ذلك أن معظم الممثلين دأبوا على الحفظ سطوراً بسطور عن ظهر قلب Byrote وهذا فى حد ذاته يؤدي الى نتائج عكسية كالإداء غير المعبر والإداء على طريقة التكرار Stereotyped وانت كممثل مطلوب منك ألا تحفظ دورك فى بداية البروفات ، كما هو مطلوب منك ألا تحفظها فى نهاية البروفات . والطريقة المثلى والطبيعية ان تبدأ الحفظ والتذكر بعد أن تتعرف جيداً على المسرحية وان تتفهم الشخصيات والمواقف الدرامية . وان تراوحي بين الاداء والفعل To correlate speech with action وعند هذه النقطة يصير الحوار سهل الحفظ والتذكر من أى فترة مبكرة ويصبح من الصعب نسيانه .

الفصل التاسع

البنتوميم والحداثة

لم يكتب كثيراً عن البنتوميم Pantomime أو من التعبير الصامت وتحرص دول أوربية وشرقية على تطوير هذا الفن لارتباطه بحياتنا اليومية .

ان حركاتنا والمعاننا يمكن أن تؤثر على افكار الآخرين وبعبارة أخرى البنتوميم فن ذو قيمة عظيمة ووجه من وجوه الاتجاهات المعاصرة في الحركة المسرحية العالمية .

« المسرح الصامت »

والبنتوميم هو فن نقل الاحاسيس والافكار عن طريق حركة الجسم وأوضاعه . فن وثيق الصلة بالمسرح من ناحيتين من حيث هو شكل مستقل Pure Form . ومن حيث هو جزء من المسرح المتكلم Spoken Theatre بهجندعم الكلمات بالفعل — كالرقص والسيرك وغيرها من أشكال المتعة .

والباحث في البانتوميم لابد أن يكتشف ان الرجل الأول « البدائي » كان باستطاعته استخدام البانتوميم . وان الاغريق والرومان — قبل الميلاد — صوروه وبالتالي انتقلت تقاليده الى عصرنا الحالي . على ان ممثلي البانتوميم المعاصرين طوروا هذا الفن كما تدل على ذلك عروضهم على المسرح .

ان للبانتوميم مهارات يتحلى بها ممثل أو لاعب الفن الصامت . وليس هذا فقط لتجعل منه محترفاً ولكن تكسبه وعياً كثيراً بتأكيد قدرته على اكتشاف فنون الحركة وتنميتها .

— الميم والبلاتنوميم —

هذان مصطلحان تغير معناهما عبر سنين طويلة . مما سبب اختلاطاً كبيراً حول طبيعة كل منهما . وهذا طبقاً لأحدث ما نشر في مرشد المسرح العالي (٦٠) لـ . « مارتن بانهام Martin Banham » استاذ المسرح البريطاني بجامعة لينز والمصطلحان يستعملان بالتبادل بمعنى واحد للتعبير عن الالكلمة أو العرض بالإشارة .

أما في الأزمنة الكلاسيكية (القديمة) فكانت تعبر عن ظاهرة مختلفة ومتميزة .

فمصطلح « ميم Mime » عند الإغريق كان يعنى مسرحية كوميديّة شعبية نشأت أول ما نشأت في المستعمرات الإغريقية في « سيسيلى » بجنوب إيطاليا .

وكان الميم يعنى مقطوعة صغيرة قصيرة Monologue ثم عرف مؤخرًا بحوار Dialogue لموضوع يتناول حياة طبقة دنيا Low-Life-Class مكتوبة عادة بالثر بادائها ممثل غير مقنع Un masked

وفي القرن الثالث ق.م كان هناك شكل من الميم مكتوب بالشعر ويلهجة أكثر قديماً كتبها « هيرووداس أو هيرونوداس » .

وقد نقرا كلمات مسرحية بأعيننا فقط . ولكن المسرح لا يرتفع الى مستوى الحياة حتى نستخدم كلا من أعيننا وأذاننا ؟ فالكلمات تتصل بالسمع ؟ بينما نستخدم أعيننا لفابعة لغة المسرح وهو البلاتنوميم . فن استخدام الجسد لتقليد الحياة .

— متى ولماذا بدأ الإنسان يقلد الحياة ؟

— متى تستطيع لغة الجسم أن تحدثنا بغير مساعدة الكلمات ؟

— أين انتعش البلاتنوميم ؟ وما هي شروطه اليوم ؟

والاجابة على هذه الاسئلة تكشف عنها قصة البلاتنوميم .

× ما البلاتنوميم ؟

الكلمة أو الكلمات استخدمت منذ قديم الزمن كوسيلة لنقل الأفكار من شخص الى آخر . ولكن في كثير من الاحيان تنوه الافكار عبر الكلمات لان الناس يتحدثون بلغات مختلفة لان الكلمة الواحدة قد لا تعنى نفس المعنى لكلمة مماثلة . . وكما نعرف للغات متغيرة باستمرار . وكلمات الالمس قد لا تنقل نفس الفكر في يومنا هذا . ونحن بطبيعتنا قد اعتدنا التعامل مع الكلمات ، مع فيضان الكلمات دون ان ندرك ان شبة اشياء اخرى كالموسيقى والرسم والرقص على سبيل المثال يمكن ان تمدفنا بالكثير .

وفي خضم البحر الهائل من الكلمات كثيراً ما ننسى وسيلة من وسائل الاتصال المؤثرة وسيلة عالمية لا زمنية يمكن ان تضارعها وسيلة اخرى في هذا التأثير . هذه الوسيلة اللالكلمية Worldless هى البانتوميم Pantomime . والبانتوميم قديم قدم الانسان . وربما اقدم من الانسان ولكنه حديث حداثة عهدنا بالتلفزيون .

البانتوميم هو وسيلة توصيل الفكرة — اى فكرة — عن طريق حركات وأوضاع الجسم وهو ليس التعبير عن الكلمات بأشعارات الجسم ولكنه الناقل المباشر للأفكار والأحاسيس Feelings & Thoughts بواسطة الجسم فقط .

وفي بلاد الافريق القديمة كانت تعنى كلمة ميم Mime « مثلد » imitator بمعنى انه ممثل ناقل للحياة في سبيل نقل افكار وأحاسيس او انفعالات Emotions الى الجماهير .

وعندما اتسعت حركة العروض المسرحية وازدادت استعراضاتها تشكلت كلمة ميم عن طريق اضافة كلمة Pantomos وتعنى الكل All الى كلمة Mime

وكما يقول بعض الخبراء ان هذا المصطلح اشبه بمصطلح السينيراما Cinerama الذى تكون من مصطلح سينما Cinema بهدف تصميم شاشة شديدة الاتساع Wide Screen للصورة المتحركة Motion Picture

اما المصطلحان ميم وبانتوميم فهما يستخدمان الآن بشكل متداخل إشارة الى استخدام الجسم في الاتصال بدون كلمات . وعادة يشير البانتوميم الى العرض Performance كما يشير مصطلح ميم الى

المعارض « الممثل » Performer والميم كلن يستخدم الكلمات وصار
الآن فن التعبير الحديث بالصمت .

وهذا الفن هو الذى يفرق بين التمثيل ومجرد القراءة . وأما الممثل
الذى ينطق مسطورره ولا يعبر عما يقوله بجسمه ، فانه لا يمثل فى
واقع الأمر .

لاحظ الرقص فى بعض الحالات هو بمثابة باتنوميم أعد للموسيقا .
وهذا واضح فى الباليه وفى بعض الرقص الشعائرى .

والباتنوميم يستخدم أحيانا لأن الكلمة المنطوقة تكون مستحيلة
عندما يلوح شرطى إشارة المرور بيده يكون سائق السيارة بغير حاجة
للتفكير فى كلمة « قف » ليضغط على غرامل السيارة . ورجل الشرطة
هذا ليس بمسطامه رفع صوته بكلمة قف فلن يسمعه أحد فى الطريق
العام .

لقد أجاب بالحركة المطلوبة عن طريق جسده . ولعذر اكتشفنا
كأنه مقومات الصوت استطاعت السينما الصامتة فى بداية عهدنا أن
تطور أسلوبها من خلال الباتنوميم .

والباتنوميم مع كل ما سبق الإشارة اليه يعتبر فنا قائما بذاته ،
فنا له شكل منذ أيام الأغريق ثم الرومان ثم عصرنا الحاضر .

والباتنوميم يتعامل مع العواطف الانسانية وردود الفعل أكثر من
تعامله مع أفكار مجردة . فمثلا قوانين الجاذبية لا يمكن شرحها
بالباتنوميم ولكن الممثل Mime يستطيع أن ينقل الى الجمهور
إحساسه بالمقاومة والجهد المبذول فى رفع ثقل معين فى مواجهته الجاذبية
الأرضية .

وعندما يتم التوحد بين الممثل وبين ما يرغمه ومع ما نتوقعه يمكن
أن تتولد الكوميديا .

وفى صورة متحركة قدم شارلى شابلان Charlie Chaplin
مشهداً يطير فيه ارتفاعاً وانخفاضاً كأنه فى طبقات الجو العليا . وعندما
تقدم من موضع الحساء ليشرب تحول المشهد الى متابعة شارلى لكوب
الماء الذى يبدو وكأنه ارتفع الى أعلى متحدياً بذلك قانون الجاذبية .
وعن طريق الباتنوميم ظهرت ردود فعل رجل لا يعرف قانون الجاذبية
الى خلق موقف كوميدى .

أما الممثل في حد ذاته pure Mime فهو لا يتلقى أية مساعدة مكتوبة أو منسوخة بقلم كاتب أو مؤلف ولا حتى مجرد لحسن كتبه موسيقار . فلابد أن يستخدم ممثل الميم جسده وقدرته في توصيل العواطف المرغوبة للجمهور .

وهو يستخدم قليلا من الملابس وقليلا من الأدوات المسرحية حتى لا يقف حائل بينه وبين جمهوره ونعود مرة أخرى لنسال : — ما هي حقيقة البانتوميم ؟

ولأنه لا يتطلب كلمات . غان الكلمات نفسها غير قادرة على وصله .

— البانتوميم المبكر —

إن البحث في تعبير الإنسان البدائي بالحركة والاشارة الصامتة يجرنا الى بعض الظواهر التي سبقت الإنسان الأول في هذا التعبير . كما يراها بعض المنظرين في مجال البانتوميم .

هؤلاء يرون في حركة النحل أروع الأمثلة في هذا الصدد . ففي عودة نحلة الى خليتها ترى وهي ترقص على سطح قرص العسل ذي الخروم . وقد تمت دراسة هذه الرقصة ووجد عند تحليلها انها بمثابة نوع من البانتوميم يتم به لخطاه النحل التابع في البيت عن موقع الرحيق والطريق المؤدى اليه والمسافة على وجه التقريب . ومثال آخر للبانتوميم يتثل في بخترة الطاووس أمام زوجته المنتظرة تعبيراً عن جمالها وأهميتها . وربما هناك الكثير من الأمثلة للحيوانات والحشرات التي تستخدم البانتوميم كوسيلة اتصال على قدر معقولاتها كما تفيد الدراسات في هذا المجال .

أما الرجل البدائي (٦١) فقد كان من عاداته أن يقوم بإعلام كل أصقائه ومعارفه عن أحداث يومه . وباعتباره أكثر تخيلا عن غيره من المخلوقات فلم يكن يكتفى بإطلاعهم على موقع الحدث ولكنه أيضاً يريهم كيف واجه الحيوان المفترس بكل شجاعة ولولا تدخل الأرواح الشريرة لفلد اليهم يحبل لهم اللحم الذي تمد به المقددة . ولجهل هذا الإنسان البدائي ما يقابله من أحداث . وهناك رسوم توضيحية على جدران بعض الكهوف في فرنسا لرجال ما قبل التاريخ تستعرض بالأداء

الصامت للتأثير على الحيوانات وكذلك الآلهة وكان الرقص عنده هام
في التعبير عن صيد ثمين والذي يدعوهُ الى مزيد من الرقص لمزيد من
الحظ في الصيد .

واليوم تقوم بعض القبائل في المجتمعات البسيطة بكل الطقوس
المعبرة للتأثير على الطبيعة لا لشيء إلا للعرض أمام السائحين .

ومهما يكن من أمر فإن هذه التعبيرات الصامتة تم اختراعها
وتمثيلها في كل مكان على وجه الأرض بهدف الاحتفال أو للتسلية أو
التأثير على الآلهة قد قدر لها أن تصبح اشكالا حضارية متطورة تمثلت
في المسرح وفي التعبير الصامت كما نعرفها اليوم .

— العصر الأغريقي —

في عصر مبكر من تاريخ المسرح الأغريقي وقبل عصرهم الذهبي
أقيمت عروض بانتوميمية طقسية في شرف الآلهة « ديونيزوس »
Dionisus اله النبيذ وقد جرت احتفالات ديونيزوس الطقسية
على الجبال الوعرة في تراس Theras حيث كانت النسوة
المهوسات يرقصن بحرارة حتى يصدن حيوانا مفترسا ثم يقطعنه
ويطعن منه .

وهكذا انتشر هذا الاحتفال وعم أنحاء اليونان حتى أصبح موكبا
يتجه الى مذبح « ديونيزوس » يعقبه رقص ممبى حول المذبح ذروته
ذبح بعض الماعز .

أما الموكب فيتضمن رجلا يمثل ديونيزوس . ورجال يمثلون «الساتر»
Satyrs وهم آلهة الغاية . وهم في شكل حيوانات لهم آذان ماعز
وأنوف فطسة وقرون صغيرة مع مجموعات من الفتيات يحملن الأزهار
والعطايا للآلهة وكان ديونيزوس يصور عادة كرجل متوسط العمر أحيانا
ملتحيا وهو في لباس من جلود الظباء المحلاة بأوراق وجبات العنب مع
شعره المجمع Curly Hair أما الساتر المصاحب له فكانوا رجالا
يتحلون بذنول الخيل والذين يولعون بالبهلوانية والرقص والميعة . ومن
الغريب أن مثل هذا الاحتفال لم يكتب له التطور في المسرح الأوربي
الحديث وبكل تنوعاته حسب زعم بعض النقاد ولكنه على الرغم من
ذلك يجد سقفا حيا في المسرح التجارى .

ومن بين الشعوب القديمة تفرد الأغريق بإيمانهم بأن تقليد ظواهر الحياة يمكن أن تستخدم في التطبيق على الحياة . على أن كثيرا من البياتوميوم البدائي أصبح الآن في طي النسيان أو أنه اذا وجد فلا يزيد عن كونه وسيلة للتعبير عن طقوس قبلية بغرض الترفيه عن السامعين كما أشرنا . ولكن احتفال ديونيزيوس كان كثير التطور اذا كان يؤديه رجال وظيفتهم ان يقولوا شيئا في طبيعة الغرض من الاحتفالية ومن استخدام الماعز كاضحية تكشف عن عرض مسرحى ماسوى (تراجيدى) والتي اتخذت اسمها من كلمة تراجوس Komos للحنزة .

وأما الكوميديا فكانت نتاجا لمعريدة النسائر . وكلت الكلمة الاغريقية كوموس Komos تعنى المعريدين . ذلك ان المجموعة الاصلية للاحتفال كانت تضم ممثلا رئيسيا هو ديونيزيوس ومجموعة من الممثلين الثانويين وهم النسائر ومن هؤلاء طور الأغريق أسلوب مرض تتكلم فيه مجموعة صغيرة من الممثلين الأساسيين بضعة أسطر مع غناء ورقص وتميز صامت لمجموعة الكورال .

ولا ينبغي ان ننسى ان أسلوب مثل هذا العرض هو الذى شكل اطار المسرح الموسيقى الحديث .

ولعل الخطوة الكبرى والوحيدة في تطور المسرح كان موقعها اثينا وعلى يد تسباس Tragos أيام حكم الطاغية بيزيستراتوس Pisistratus في بداية القرن السادس ق.م . جاء تسباس فكان أول من شيد منصة واستخدم التجميل والافتحة التي تحلى بها الممثلون والذين قدموا عروضاً أكثر من مجرد احتفالات اعياد . أما ممثلوا تسبس فقد كان يطلق عليهم التسيبيانز Thespes تمجيدها لتعصباس الفنان على أنه من حسن حظ تسباس والمسرح أن بيزيستراتوس كان مولعاً بالفنون وغيرها وكل شيء مسرحى رغم حكمه الطاغى . وعندما استتب الحكم لبيزيستراتوس في أثينا استأجر فتاة جميلة طويلة القامة لتطوف أثينا وهي راكبة عربية وكانت في ملابس حريرية ذات درع ذهبي بعد أن تطلعت بالكلمة التي نطقها الالهة « اثينا » (كالاعتماد لاستيلائه على الحكومة) ولجرد أن شاهد شعب اثينا الفتاة وهي تتلبد شخصية اثينا كان ذلك كافيا لتأكيد حكم الطاغية . ولما كان بيزيستراتوس يملك خاصة درامية ورغبة منه في اثناء برستيج (مكانه) اثينا فقد بدأ مهرجانا للدراما ورصد جائزة تمنح لأحسن عرض مسرحى ولقد كان تسباس أول من نال هذه الجائزة . وكانت حنزة .

ومنذ ذلك الحين وحتى نهاية القرن الخامس ق م . تطور المسرح الى درجة لم تدانها فترة من قهلا أو من بعدها . ففى غضون قرنين من الزمان أو ربما أكثر من قرن بقليل تقدم المسرح من مجرد احتفالات نبيلة نصف بربرية الى مسرحيات مثل « مديا » Medea ليسستراتا Lysistrata أوديب Oedipus أنتجون Antigone وظهور كتاب من أمثال « إسكيلوس ؟ سوفوكليس ؟ يوريبيدز ؟ وأريستوفانيز » .

وفي الوقت الذى تطورت فيه الدراما الأفريقية ، تطور أيضاً البانتوميم عند الأفريق بسبب التقاليد الدرامية التى فرضت عدم زيادة عدد التكلين عن ثلاثة أدوار فى أى تراجيدية أفريقية . ولهذا كان ضروريا تصوير جميع الشخصيات الأخرى أداما بانتوميمياً أى بالتعبير الصامت .

ولقد كان يعتبر هذا الاتجاه ميزة فى حد ذاته لأن المسارح زادت أحجامها قيل نهاية القرن الخامس ق م . مما تعذر الاستماع الى الكلمات وكان ضروريا ان يتقدم البانتوميم عظيم المستوى وينقل معانى المسرحية الى الجماهير العريضة .

لقد كان بعض المسارح يتسع الى ثلاثين ألف شخص وكانت رقعة الأداء التهللى تقريبا ثلاثة وثلاثين متراً مربعا . وحتى يمكن مشاهدة الأحداث بوضوح كان على الأفريق تصوير أسلوب بانتوميمى واستخدام الامتعة الكبيرة والملابس الفضفاضة Exaggerated والأحذية ذات الكعوب العالية الأمر الذى جعل الممثلين الرئيسيين يقلبى الحركة اما الكورس رغم صعوبة المشى بتلك الأحذية الصغيرة فقد كان المنصر الذى يقوم بالحركة المستترة .

وفي الحقيقة ليس معروفاً الأسلوب الذى كان عليه البانتوميم الأفريقى ولكن كلمات الكورس وإيقاعها لا شك يعطى بعض الدلالة على مثل هذا الأسلوب .

وكما يحدث عندما نشاهد نحتاً لمثال أفريقى فاننا نرى شيئا يارداً شديد الملامح ، شيئاً غير ما قصده المثال وذلك بسبب اعتقاد تلك التماثيل الى ألوانها التى زالت بفعل السنين .

وكذلك الحال فى الدراما الأفريقية . وعندما نقرأ المسرحيات فاننا نتخيل شيئاً يارداً وقاطعاً مما كانت عليه المسرحيات فى أيامها الأولى لأن عنصر البانتوميم مفقود . لقد كانت الكتابة اسبق الى الجفط لقدم

اختراعها ولكن البانتوميم لم يكتب له ذلك الحظ حتى ظهرت السينما الصامتة على حد تعبير بعض خبراء المسرح .

إن الذى لا شك فيه أن كثيرا من التكنيك كان قد اتقن على يد الاغريق . وقد وصل إلينا هذا التكنيك بشكل ما بالتدريج . فليس الانتعنة كى تمثّل لنا أنماطا من الشخصيات لا تزال موجودة حتى الآن يمكن مشاهدتها فى تصور تجميلى ستيللازى (مبالغ فيه) ويستخدمه البهلوانات وكثير من ممثلو الليم المصدئين « كالضرب بالقرعة والوقوف على الأرض والخطا فى معاملة الأصدقاء بالضرب دون قصد ... الخ .

لقد قدم ممثلو البانتوميم مسرحيات ساخرة من العادات والسياسيين وغيرهم .

ولم يكن البانتوميم الاغريقى قاصراً على العروض المسرحية والمسرحيين ولكن ثمة رقصات بانتومية كان يعرضها الجنود وليس فقط فى شكل ترفيه أو تسلية ولكن كانت بمثابة تدريب للجنود للحفاظ على ضبط واتزان الجسم والنظام وذلك منذ آلاف السنين .

وكان كثير من ممثلى البانتوميم يعملون فى مجال الاحتراف . كان منهم المغنون والمهرجون والسحرة والراقصون . وكانوا يعملون فى أى مكان يتجمع فيه الناس وكانوا يقدمون عروضهم فى القرى والمدن والمسارح . وبعد انهيار أثينا سياسيا وعسكريا طاف هؤلاء بأنحاء أوروبا حاملين معهم تصور المسرح الاغريقى أو بمعنى آخر تقليد الحياة بقصد نقل الأفكار وانتهى بهم المظلف للوصول الى روما . . ؟

— البانتوميم فى روما —

على الرغم من اختراع الاغريق لحركة الجسم كوسيلة اتصال Means of Body Movement لم يكن ممثلو البانتوميم عندهم يؤمنون فى صحت كماله اذ لم تخلّ عروضهم من الفناء والحوار . أما العروض الصامتة بكافة فقد اخترع فى روما (١٦٢) .

وصلت الكوميديا والتراجيديا الاغريقية الى روما ٢٤٠ ق.م. على يد لىقيوس اندرونيكوس Lælius Andronicus القادم من تارنوم Tarentum وهذا حسب ما وصل إلينا من بعض المؤرخين ولو أنه

من المحتمل أنه كان فى روما بعض الممثلين الاغريق محدودي الشهرة وذلك فى فترة سابقة على هذا التاريخ ، ويرجع تقليد البانتوميم الى ليفيوس اندرونيكوس نفسه الذى احتبس صوته ذات يوم بينما كان يؤدى امام حماس جمهوره الرومانى فى ذلك العرض اكمل ليفيوس بقيه العرض بالتعبير الصامت *Pantomime* ولما كان قد لاحظ شغفه الجمهور لعرضه الصامت اكثر من حياسه لعرضه الناطق فقد راح يقدم عروضاً بالصمت بلا كلام او حوار على الاطلاق .

وهكذا ولد أسلوب من اساليب العرض المسرحى اصبح اكثر جاذبية فى روما واعطى هذا النمط من العروض اسم بانتوميم وهى تسمية رومانية نسبة الى روما . ومن المحتمل ان يكون الاسم من صنع الاغارقة الذين كانوا يعيشون فى روما آنذاك .

وهكذا اصبح الرومان متعمقون بالبانتوميم . على انه فى مجال الدراما المكتوبة فقد قدموا القليل واعتمدوا كثيراً على الارتجال الاغريق ولكن البانتوميم كان ملائماً لهم تماماً . وفى القرون القليلة التالية برز فى روما آلاف المهرة والذين مثلوا ادوار الالهة والالهات ، وجهود هرقل وحب غينوس وقصة الرسول الى الالهة قصة مولد جوبيتر ابو الالهة جميعاً . وقد ركز بعض ممثلى البانتوميم على الكوميديا وانتقدوا بعض الشؤون المحلية وحتى الالهة والالهات لم يسلموا من السفرة .

ولم يكتف الرومان باستخدام الميثولوجيا الاغريقية كتاعدة لمعظم حيلت عروضهم البانتوميمية ولكنهم ايضاً استعانوا بتقليد استخدام الاقنعة الاغريقية .

ولقد اضافوا تعديلا واحدا مع كل ما حدث فبينما كانت اقنعة الاغريق تشتمل على تصميم بوق لتكبير صوت *Amplifying the voice* تخلص الرومان من هذا التصميم نظراً لخلو العروض البانتوميمية من الكلام نجاعت اقنعتهم (اقنعة الرومان) خلوا من هذه الأبواق وعلى العكس كانت افواه الاقنعة .

كان ممثلو البانتوميم يمتلكون مهارات فنية *Technical Skill* حتى انهم عندما كانوا يمثلون عروض المصارعة او الملاكمة كانت الجماهير تفضل مشاهدتهم على مشاهدة الملاكمة او المصارعة الحقيقية . ويحكى ان ممثل بانتوميم قدم قصة اله الحرب « مارس » مع الالهة « فينوس » وكان الممثل يؤدى جميع الأدوار حتى قيل عنه صحيح انه يمتلك جسداً واحداً ولكنه يمتلك عدة ارواح .

ولقد قيل أيضاً على لسان السلخر لوسيان Lucian ان غنان الميم لا بد أن يتنعم بقوة هرقل وليونة فينوس .
The Strength of Hercules, but the Softness of Venus

ولا بد أن يعرف تاريخ العالم منذ بداية الخليقة حتى وقتنا الحاضر ، ولا بد أن يكون ذو خبرة تمكنه من تقمص ما يجرى على المسرح من بانثوميم كمن يشاهد نفسه في مرآة صحيح أن غنان الميم لا يتحدث ولكن جمهوره يستطيع أن يسمعه من خلال يداة التي تتحول الى السنة .

ولقد كان لدى الرومان ممثلات ميم بنفس الكفاءة التي عليها الرجال . كان منهم غنيات من مختلف الأعمار . ومن أغرب ما نسمعه من ممثلة ميم ظلت تعمل حتى بلغت من العمر مائة وأربعة أعوام .

ومن المحتمل أن ممثلى الميم الرومان كانوا من المهارة بحيث استطاعوا تطوير هذا الفن بإضافات تعتبر شديدة الاصلية عندهم . فقد كان الميم تظاهرا لمهاراتهم واستعراضاتهم التي لم يسبق لها مثيل . وأصبح الجمهور عندهم ذا اهتمامات خاصة بالشخصيات والاشكال فكثيراً ما كانت تقلد شجارات وصراعات نبوية في الشوارع بين المعجبين لبعض الممثلين المحبوبين نوى الشهرة . حتى أن قيصر روما لم يستطع إيقاف تلك التظاهرات . ولقد اهتم الممثلون الميميون بالاعجاب الشعبي Populer Acclaim وفضلوه على عروض الأفكار .

وغلى الرغم من أن الرومان جعلوا من الميميون (٦٣) Mimes عبداً فإن أباطرة الرومان كانوا من المعجبين بالبانثوميم حتى أن بعضهم شارك في بعض العروض وقد ظهر الامبراطور « كاليجولا » شبه عار كى يعطى الفرصة لشعبه أن يعبر عن اعجابه بالامبراطور . ومع مرور الزمن أصبحت الامبراطورية غنية واتسعت عروض البانثوميم اتساعاً شعبياً ، واختفت ظاهرة تقليد الحياة واعتمدت العروض على انماط شعبية استعراضية ، معارك فرسان ، تدريب أسود ، لعب بالنار ، وإعدام حقيقي يتم في بعض الأحيان .

وبينما كانت العروض الشكلية آخذة في النمو الى انماطها الشعبية العريضة ظهرت مجوعات صغيرة من الميميون تقدم في اطار التقليد الساخر والتهريجي ، اعمالا بأسلوب الساتر Satyr الاغريقي وتناولت سخرتهم كل شيء حتى المسيحية ذاتها . وقد ائت هذه

الظواهر الأخيرة وغيرها من الظواهر الشعبية الاستعراضية الى خلاقات مع قيادات الكنيسة حيث هاجمها بعضهم بشدة وكان لابد من تواجد وجهة نظر متساهلة لكل ما كان يجرى للحفاظ عليها ، بغض النظر عن مشاهد السخرية والاحتفالات اللائكية .

وإذا كان يعزى اختفاء عروض البانتوميم الى الكنيسة في القرنين الخامس والسادس الميلادى فإن الأكثر احتمالاً هو أن سقوط المسرح كان نتيجة لسقوط الإمبراطورية الرومانية وهناك بعض من يقولون أن اختفاء المسرح كان بسبب قسوته وتحرره ، وأكثر هذه الأقوال وردت في أكثر كتب تاريخ المسرح (٦٤) .

والمرح الرومانى على مستوى البانتوميم كان يحتاج مجتمعاً ثرياً قادراً على دعم هذا الفن بتشديد دور المسرح الملائمة له ولكن بعد سقوط الإمبراطورية لم تعد تبنى مثل هذه الدور كما لم تعد هناك صيانة للدور الموجودة بالفعل .

وعلى الرغم من قلة عروض الممارك الفروسية الاغريقية على المسارح الرومانية ، فقد استمر الميمون والمشعرون يقدمون عروضاً لأية جماهير تجمعها المصادفة . ولما كانت المآسي تفيض بالعالم الحقيقى، فقد كان ممثلو الكوميديا الصامتة يملأهم الملونة والرقعة يمثلون سلعة كثيرة الطلب .

— ترفيهه المصور الوسطى —

عندما قسم الإمبراطور الرومانى ديوكلتيان Diocletian الامبراطورية الرومانية الى الامبراطورية الفسرية والامبراطورية الشرقية كان فكره قاصراً حين ظن أنه بذلك يخلق بيتاً للبانتوميم الرومانى . وأصبحت بيزنطة Byzantium عاصمة الامبراطورية الشرقية والتي كانت معروفة « بالكونستنتنوبل » Constantinople وأخيراً « استنبول » أصبحت مخزناً للثقافة الاغريقية والرومانية بعد « روما » ذاتها . وقد كشفت بيزنطة عن أصالة فن البانتوميم فقد كان معظم الميمون من العبيد ، خاصة وأن الكنيسة أيضاً فى روما لم تعتمد . وعلى الرغم من استقرار الممارسة لهذا الفن فقد أصبح جزءاً من الكنيسة الشرقية وفي القرن الثامن الميلادى كتب إغناطيوس Ignatius شمس كنيسة أباصوفيا مسرحية تحكى قصة آدم وحواء . وعلى الرغم

من أن المسرحية كانت تشتمل على بعض الكلام المنطوق فقد كانت تؤدي من الكواليس بمعرفة أحد خبراء الالتقاء أما الفعل والحركة فكانت تؤديان بأسلوب البانتوميم ؟ وقد خصص ملقن للإيقاع الزمني بين حركة البانتوميم والكلام المنطوق وكانت في يد الملقن مفاتيح الحركة والإداء الصوتي .

وبينما استطاع المسرح أن يحيا بطريقة غير مستقرة Precarious في الإمبراطورية البيزنطية فإن العروض المسرحية في بقية أوروبا خففت إلى مستوى محدود إذا قيس بما سبق ذلك من عروض . وعاد الميميون الجائلون يطوفون أنحاء البلاد إلى حيث تجمعت الجماهير في الشوارع والملاهي والتلاع وفي بعض الأحيان في الأديرة والكنائس .

وكذلك انقسمت مظاهر الترفيه بين الميميون إلى قسمين الأوربيون في الشمال ساهموا في التجوال بمصاحبة الموسيقى ثم أهل الجنوب الأغلبية الذين مزجوا البانتوميم بالرقص وظواهر مرئية أخرى . ولقد كان الأول موجها للأذن والثاني موجها للعين .

وظلت الكنيسة معارضة لمحترفي الترقية ، وخاصة أن الاتهام وجه أساساً للمحترفين الميميون أكثر من اتهام المغني Strallng Ministrels الرواة

وقد اتصفت هذه الفترة بقلّة النصوص الأدبية المكتوبة أما معظم الأدب فكان عند المهتلين من فنانى القول لا أكثر .

وعلى الرغم من قلّة الوصف المكتوب لعروض البانتوميم خلال العصور الوسطى . وهناك رسوماً وتساويراً Painting للميميون أو الشعراء المرتططين Jongleurs كما عرفوا فيما بعد . ولقد اشتهرت الألوان المتعددة للباس الميميون الرومان في العصور الوسطى كعلامات مميزة للشعراء المرتططين . وكما احتفظت الملابس بسماحتها وألوانها الرومانية كذلك احتفظ الميميون في العصور الوسطى بأسلوب (الرومان في العرض) وإن كان على مستوى أقل . ولكن الميميون لم يؤدوا قصصاً من الميثولوجيا الإغريقية ، إلا لو غطوا بما كان لأحد أن يفهم . ومن المحتمل أن يكونوا قد قدموا أحداثاً محلية Local Events على شيء من الأهمية وفي بعض الحالات كانوا يقلدون الحيوانات .

ومن ملامح المغنيين المرتحلين خاصة ببيتهم أو خاصة بزيهم في احتفال عجيب يعرف باسم « عيد الأغبياء » Feast of the fools وينظرة على بعض صور المغنيين المرتحلين في العصور الوسطى أو الأغنياء كما كان يطلق عليهم أحيانا سوف نلاحظ أن كثيرا منهم ارتدى شعرا مستعاراً Headdress يشبه قلنوة الراهب مزودة بأذنى حمار .

وفي أزمنة العصور الوسطى كانت الكنيسة تعتقد أن خدمات الدراما والمواكب الاحتفالية كافية لإرضاء العاملين بالمرح على الرغم من غياب منصر الكوميديا الساخرة . Satirical Comedy التي كانت بمثابة رضاء نفسياً أساسياً للوحدى . وقد برهنت هذه الحاجة أهميتها حين عمد بعض رجال الدين الصغار وغيرهم الى استخدام شكل خدمات دينية هزلية تحولت فيه بعض الاحتفالات الجيلة والرزينة الى مواكب من الأغبياء التي قلبت العروض رأساً على عقب . فقد استخدمت الاثنية القديمة تعبيراً عن السخط . والأغنيات المشاغبة كما استخدمت الباروكات . وتمثلت ذروة الاحتفال في احضار حمار الى داخل الكنيسة .

ومثل هذه العروض لم يرض عنها رجال الكنيسة . وكان من الصعب اخراجهم بالقوة ولكن مع مرور الوقت استمر عيد الأغبياء بعيدا عن الكنيسة واتخذ مقراً له بالشوارع والأسواق . وأخيراً اختفت تدريجياً تلك العادة ولم يبق منها سوى ألوان الملابس التي يرتديها الأغبياء كما جاء في سجلات الفنانين نقلاً عن بعض المراجع . وجدير بنا أن نذكر أن بعض هؤلاء الأغبياء كانوا يبحثون عن تأمين حياتهم فأصبحوا ممثلين مند الملوك والأمراء والتبلاء . وبالإضافة الى البهلوانية واليانتميم والفناء فقد خدم بعض الأغبياء أغبياء البلاط - أسيادهم في الحرب . ولقد استخدمت مهارات هؤلاء كصافز لجنود فرسان اللوردات . كما استخدم بعض هؤلاء الأغبياء في معارك حقيقية .

وفي إنجلترا احتضن هنرى الثامن مجموعة من أغبياء البلاط وكذلك فعلت إليزابيث الأولى . ويحكى أنه كان لجيمس الأول غبي في البلاط قزماً يدعى « جيفرى هدرسن » Jeffrey Hudson والذي كان محارباً بالرغم من صغر سنه وذات يوم تحدى أحد النبلاء في منزله وظن النبيل أن الأمر كان مزحة فحمل مسنن ماء بينما حمل جيفرى مسنناً حقيقياً وانتهى الأمر بمصرع النبيل .

ويلط الأفياء يحيا اليوم فقط في مسرحيات شكسبير وغن العصور الوسطى . ويجب الا ننسى أنه رغم سعى الاغبياء الى العمل في بلاط النبلاء والملوك في العصور الوسطى الا ان عملهم لم يكن يستمر طويلا وبينما كان الاغبياء مشغولين بالترفيه عن النبلاء كان هناك ترفيه لعبة الناس اخذ يفسو بمساعدة مصادر غير متوقعة « الكنييسة ورجال السدين » .

— مسرحيات الأسرار Mystery Plays
— المسرحيات الأخلاقية Morality Plays

ابتداء من القرن العاشر الميلادي .

في القرن العاشر الميلادي حدث شيء فريد . فالكنيسة التي كانت تعارض تقليد الحياة بدأت تستخدم نوعا من المسرح فكانت تقوم بعملية مسرحية قصص من الانجيل Bible لعامة الناس الذين لا يعرفون القراءة . وفي البداية كانت هذه المسرحيات مختصرة وقدمت داخل الكنيسة .

اما المسرحيات التي تضمنت قصص العهد القديم وقصص العهد الجديدة فقد بدأت تتسع في أكثر من اتجاه . فثمة اتجاه امتد ليشتمل ما عرف بمسرحيات المعجزات Miracle plays اما روايات الأسرار Mystery Plays فكانت تتعامل مع حياة القديسين . واما المسرحيات الأخلاقية Morelities فقد تعاملت مباشرة مع مشاكل الرجل العادي Common man وعلاقته بالمعاني المجردة Abstract qualities مثل الايمان والامل والجهل والحب . وفي الاتجاه الآخر وهو شيء لم يكن متوقعا من الكنيسة بدأت مسرحيات الاسرار تتسع لتدخل في اطار الكوميديا والبارانتوميم والاستعراض بالازياء والافئنة والمنصات والديكور .

وسرعان ما تكتسفت لمثل « الأسرار » انه على الرغم من الاعجاب بالفضيلة الا ان تقليدها كان بطيئا Dull ولهذا عمدوا الى اظهار « هرود Herod والراة الثلاثة » في مشاهد ميلاد المسيح — اما « نوح » وزوجته وكثير غير ذلك من شخصيات الانجيل في مشاهد الكوميديا . ولعل منظر الجحيم كان شعبيا للغاية في ذلك الوقت . اما الشياطين في كلب ملابسه وافتنهم المخيفة فيخرجون من باب

الجميع في هيئة مزركشة ويأتون بحركات بهلوانية على المسرح وسط الجمهور .

وهناك بعض الشك أن المييين المحترفين افترضوا مساعداتهم لهذا المسرح الوليد . ولكن هناك سجلات بأجور المييين المحترفين لقاء مساعداتهم بالمشاركة في عروض الهواة الكبيرة لمسرحيات الأسرار والأخلاق . وكان هذا أمراً طبيعياً طالما أن العروض تطلبت مهارة في البانتوميم . ومعروف أن عن البانتوميم ليس من السهل تعلمه الا في حدود تعليمات مباشرة . وكان هؤلاء مسؤولون عن مشاهد الاستراحات الكوميدية تلك التي اعتادوا عرضها في الأسواق .

وسرعان ما تخلت الكنيسة عن دخولها في مجال المسرح وتحركت العروض خارج الكنيسة والأسواق وأصبحت بعيدة من مراقبة الكنيسة . ففي أوروبا أصبحت مسئولية العرض من اختصاص المدن Towns والنقابات في إنجلترا . وكانت أشبه شيء باتحادات العمال حالياً . كما تخصصت كل نقابة أو اتحاد في تقديم مشهد معين مختلف عما تقدمه النقابات الأخرى . وكانت تلك المشاهد تقدم على عربات تتحرك من مكان الى آخر بحيث يعاد المشهد في كل مدينة .

وجدير بالملاحظة أن مسرحيات القرن العاشر الى القرن الخامس عشر على الرغم من أنها كانت خليطاً من عقدة رفيعة في قالب كوميدى هابط ، فقد ساعدت على احياء الاغريق للبانتوميم كوسيلة لرواية قصة ونقل أفكار أثناء الترفيه عن أى جمهور .

وفي القرن الخامس عشر . عندما سقطت كونستانتينبول في يد الأتراك هرب الميمون البيزنطيون من المدينة الى أوروبا . وفي إيطاليا وصل مزيج من المسرح الدينى والبانتوميم البيزنطى والمغنون المرتحلون . وابتدعوا شكلاً جديداً من المسرح هو « الكوميديا دى اللارتي » أى الكوميديا المرتجلة .

الكوميديا المرتجلة

الكوميديا المرتجلة Commedia Dell-Arte أو كوميديا المهنة Comedy of the Profession بمعنى أنها كوميديا الفرق الجديدة التي نشأت في شمال إيطاليا في منتصف القرن ١٦ كوميديا مميزة عن سابقتها . من أصحاب الجنبلة من الهواة Gentelmanly Dilletantes .

أما الكوميديا دى لارنى أو الكوميديا المرتجلة فقد نشأت أول ما نشأت في مسارح العشش Rooth Stages وكانت سهلة الحمل والتركيب عندما تحط الفرق التمثيلية ترحالها في أى وقت وفى أى مكان .

كذلك تعرف الكوميديا المرتجلة على أنها مسرح ممثلين أكثر منها مسرح مؤلفين .

وكانت عقدة المسرحية أو خطها الدرامى بسيط عادة ونادرا ما يكتب إلا في خطوط عريضة ومكتفة Base outline

أما الممثلون فقد ركز كل منهم وتخصص في أداء شخصية طوال احترافه كشخصية مخزنية Stock ويتم أدائها بالحوار المرتجل والباتنوميم بما يتفق والمواقف المطلوبة للعقدة .

أما الخط البدئى للعقدة فيتم عادة خارج المسرح مع الممثلين قبل الظهور على خشبة المسرح .

وهذا لا شك أتاح فرصة كبيرة للممثلين للطقائية والاحساس ، لصالح العرض على الرغم من أنه لم يحدث قط أن تشابه عرض واحد مرتين متتاليين .

وهذا الأسلوب كان مناسباً للكوميديا دون التراجيديا . والكوميديا الجيدة عادة هي التي يتم فيها توريث الجمهور كمشاهد في العرض أما التوقيت فهو عامل هام جداً في الكوميديا ويدرك ميزانه الممثل مع الجمهور . والممثل المرتجل حين يؤدي أنما يلعب مع الجمهور . وهذا المنهج وإن كان ينطبق على كافة توميمات الأداء التمثيلي إلا أنه شديد الخصوصية في الأداء الكوميدي .

ومن العروض التقليدية عند الإيطاليين الرومانسية المعروفة بين « ارليكينو Arlechino وكولومبين Columbine أما بنطلون. Pantalone » والد كولامبين فيحاول هو وصديقه دوتوريه Dottore الإقناع بها لقتزوج من « كابيتانو » Capitano ولكن ارليكينو وصديقه « يدروليانو » Pedrolino يخدمانها بالتالي . وتزداد الأمور تعقيداً بما تدخله الشخصيات الأخرى من السخرية ببلوك وأخلاقيات بعض المدن والمناطق الريفية والبلاد .

إن شخصية « ارليكينو » هو نفس الشخصية المصروفة لدى الفرنسيين باسم « هارلكوين Harlequin وهو شخصية غبية . شخصية الخادم المراوغ أما ملبسه فمتعدد الألوان منقول عن الباتنوميم

الرومانى وكان من ملاحظته ان يرتدى قناعاً نصفياً اسود اللون وكان يتميز بملسوب حيوى شديدة المرونة فى الحركة أشبه شئ بالكرة فى حركتها تلبها كشخصية الشيطان فى مسرحيات الأسرار فى العصور الوسطى .

وبشكل ما كان هارلكوين ساحراً وكان عادة يحمل عصا السحر فى يده والتي كان يأتى بها بالمعجزات . ومن أشهر ممثلى الكوميديا دى لارتى ممثل يدعى « دومنيك Dominique » وكان مقرباً للملك لويس السادس عشر ملك فرنسا . وتطورت على يديه شخصية هارلكوين لتتيز بلطفها وتعتبر السمات التى أضافها دومنيك لشخصية هارلكوين هى الأساس لكل التصورات الحديثة لهذه الشخصية .

وثمة شخصية أخرى على جانب كبير من الأهمية فى حياة الكوميديا المرتجلة شخصية « بيدرولينو Pedrolino » او « باجلياكو » Pagliaccio وكان أحد الشخصيات الرئيسية فى الكوميديا المرتجلة وهو شخصية خادم أيضاً وسماتها الذكاء الاجتماعى والسطارة وتحقق التضاد أو التوازن لشخصية ارلكنو وهو فى فرنسا يعرف باسم بيروه Pierroo وقد جعل من الشخصية خلوداً لا نظير له ممثل فرنسى يدعى ديسوروه Debureau وفى إنجلترا أيضاً عرف بالبهلوان ، شخصية نطاطه مثل ارلكنو صورها ممثل خالد مظلم يدعى « جريمالدى » Grimaldi وعاشت شخصية البهلوان فى السيرك فى ربوع أوروبا . وكان له وجود فى عروض الأوبرا والباليه .

وتعتبر شخصية كولابين هى الشخصية النسائية المقابلة لهارلكوين وكان يمثل الجانب الرومانسى فى عروضه الكوميديا المرتجلة . وهى كاتى شخصية جادة فى تلك العروض لم تكن تلبس قناعاً وذلك ان معظم شخصيات الكوميديا التى تدخل تحت مصطلح « زانى » Zanni وهو « مصطلح إيطالى » كانت ترتدى اقنعة . ومن الشخصيات المشهورة فى اطار الكوميديا المرتجلة شخصية الأحدب ذو الأنف الخطافية والقناع الأسود الذى هو مزيج من الغباء والمكر والحب وهو شخصية لازالت الى اليوم تقدم بالباتيوميم فى المسرح الانجليزى وان كان يقدم أحياناً بالكلام كتجاه حديث وان كان لا يضيف شيئاً الى الشخصية وهو معروف فى المسرح الانجليزى باسم « بلتش » Punch أى المطرقة (وهناك مجلة بهذا الاسم فى بريطانيا) وكان لها تقليد مماثل فى مصر فى الأربعينيات .

أما بنطلون أو الرائع كما كانوا يسمونه فكان شخصية عجوز وأحياناً يبدو طفلاً نهماً غيباً في تصرفاته وكان شخصية مقننة وملتحية ويحقق معه التوازن دوتوريه Dottore وكانت شخصيته مزدوجة الوظيفة فهو أحياناً دكتور في القانون وأحياناً أخرى دكتور طب يتحدث بعبارات لاتينية طويلة غير مفهومه لأحد من زملائه الشخصيات الأخرى أو من الجمهور .

وشخصية كابيتانو Capitano كانت لها أسماء متعددة أشهرها اسم سكاراموش Scaramuccia وكانت شخصية المفتخر المتبجح ويعتقد أن هذه الشخصية من مخلفات الشخصيات الكوميدية منذ عهد الكاتب الروماني « بلوتس » Plantus

وهناك مئات من الشخصيات المخزنية Stock Characters التي اختزعت وقت انتشار الكوميديا المرتجلة وأحياناً كانت الشخصية المرتجلة تستمر غقط مع الممثل الذي ابتدعها ولكن بعضها مثل شخصية هارلكوين بزلالت حتى وقتنا الحاضر .

وكان لبعض الممثلين شهرة عظيمة من شخصياتهم وسهلاً مما أدى إلى تحليلهم بذلك الشخصيات والسمات في حياتهم العامة . وسبع ذلك لم تكن حياة ممثل الكوميديا المرتجلة أمراً سهلاً . لقد كان من الصعب تطوير مهارة الممثل في البانتويم وفي الكلام وعلى طريقة الارتجال مما يزيد الأمر صعوبة في تعامل الممثل المرتجل مع زملائه الممثلين الذين يرتجلون بالمثل . يضاف لذلك ما اعتاده بعض النبلاء من اقتحام رحبة التمثيل واشترائهم في الأداء المرتجل بطريق الصنعة ودون ائتمان .

وعلاوة على ذلك ما اعتاده العامة في الأسواق الذين كانوا يحملون الطماطم وغيرها من الخضروات يقذفون بها الممثلين إذا لم يرق لهم أداؤهم الكوميدي .

ولكن لا يفيب عن الذهن أن الممثلين كانوا أيضاً عن حذر من كل أنواع الصنف . فكانوا يضعون في حسابهم كل التوقعات وإذا كان بعضهم في حالة استعداد ببعض الأحاديث المخزونة التي يمكن استخدامها في مقعدة المسرحية إذ لزم الأمر . وكان الممثل يصرف التوقيت المناسب الذي يستطيع فيه الأداء الصالح البانتوميمى وهذا يعد بمثابة روتين معروف للممثل وهذا الروتين يعرف بمصطلح « لازى » Lezzi كان يقذف الممثل إلى فمه كفه المملوء بالكرب أو القراونة أو أن يصيد خبابة ولا يتورع عن أكلها ويتلذذ بها كذلك كان للممثلين روتين آخر للتعبير عن الخوف والغضب والأسف .

ان الكوميديا دى لارتى او الكوميديا المرتجلة اثرت على المسرح وابتدعت بحياة جيدة اثرت على حرفة الاداء التمثيلى حتى يومنا هذا .
وهى وان كانت لم تقدم مسرحيات عظيمة الا انها لا شك اثرت على كثير من مؤلفى المسرح على سبيل المثال « مولير » فرنسا العظيم وكان قد تدرب فى فرقة الكوميديا المرتجلة ولا زالت مسرحياته تمثلى الى اليوم فى جميع انحاء العالم . ولما وصل ممثلو الكوميديا المرتجلة الى انجلترا ، كان لهم تأثير ملحوظ على شكسبير ، كما انه بدوره احدث تأثيراً كبيراً على فن الكوميديا المرتجلة .

البانتوميم الانجليزى

هناك تسجيلات من قديم مئلى الكوميديا المرتجلة الايطاليين الى لندن عام ١٥٧٢ وقبل عام ١٥٤ وقد حقق هؤلاء شعبية ادايتها سلطات الكنيسة .

وقد كان شكسبير شاهد هذه الكوميديا المرتجلة وتأثر بها وهناك شواهد بكثير من شخصياته فى المسرحيات الكوميدية مثل شخصية « بارولز » Parolles فى « كل ما هو حسن ينتهى نهاية حسنة » All's Well that Ends Well فهو شخصية كابينانو المعروفة فى الكوميديا دى لارتى كذلك توجد شواهد فى كثير من المواقف كما فى حديث سبعة يهود للانسان فى مسرحية « كما تهوى » As you like it التى يشير فيها « جاك » Jacque الى شخصية بنطلون .

ولكن الاستعمال العظيم للغة الانجليزية بواسطة شكسبير ومعاصروه جعلت من حوار الكوميديا المرتجلة شيئاً فظلاً . وهكذا كفت الكوميديا المرتجلة فى انجلترا من الكلام واصبحت تعبيراً خالصاً « تعبير بانتوميمى » ولم يكن باستطاعة شكسبير أو أى مؤلف مسرحى آخر ان يفتخر عقدة أو قصة غير عادية مثل قصة الكوميديا الانجليزية منذ ذلك الحين .

وعلى مدى زمن طويل وبعد سلسلة خطوات صغيرة اصبحت الكوميديا المرتجلة غريبة وعرفت بالبانتوميم الانجليزى . تقول غريبة لانها اصبحت مزيجاً من الكوميديا المرتجلة الطعمة بقصص خيالى فى قالب حوار شعري وديكورات غنية ومواكب وكوميديا الصفع Slapstick والكوميديا الموسيقية وصناديق الحيل trick boxes والايهام . وشارك هارلكوين وكولامبين وبنطلون وسكارابوش فى

شخصيات « الأوزة الأم » و « الملكة الجنية » و « دكتور فاونتن »
وطائر المثلون عبر صلاة الجمهور وفوق رؤوسهم . وفي أحد عروض
البانتوميم قام بيور ريتشارد الثالث مهرج . وباختصار كان باستطاعة
البانتوميم الإنجليزي أن يتضمن أى شيء ولا زال باستطاعته .

والبانتوميم الإنجليزي في معظم سماته الشكلية يتألف من قصة
غنية بمسرحه من قصص الفولكلور أو قصص الجان أو حكايات الأطفال
والتي تنتهى عادة بمشهد تحول تقدم فيه شخصيات الكوميديا المرتجلة
والتي تمثل كوميديا الصنع ذات الضوضاء ولكن دون كلمات ولو أنك
تصورت عرضاً « لبينربان Peter Pan » يقصّوه في منتصفه إلى
كوميديا « ملك كوب » Mack Cop مع مشهد المعاكسة سيكون لديك
فكرة عما كان عليه البانتوميم الإنجليزي في القرن التاسع عشر . علاوة
على أن البانتوميم في الحقبة الأخيرة من نفس القرن كان قد تطورت إلى
شكل آخر موقعه في الداخل .

ان عديداً من الفنانين التي تضطلع بها بعض عروض البانتوميم
لتنل على التوزيعات المبهرة لتلك العروض :

- هارلكوين وليم ثل
- هارلكوين والأوزة الأم
- هارلكوين وعالم الزمور
- هارلكوين والآلة البخارية

وبعض عروض البانتوميم الإنجليزي تغيرت فيها كلمة هارلكوين
لتصبح « هارلكويند » لتشمل شخصيات هارلكوين مهرج وبنطلون ولم
يكن هناك متسع من الوقت في هذه العروض لتقليد الحياة والسخرية
منها كما كان يفعل الأسلاف في الكوميديا المرتجلة . ولقد شغلوا أنفسهم
(بحيل ميكانيكية أو القفز من النولف) والدخول والخروج من الأبواب
السرية والظهور والاختفاء وكلها حركات رياضية لم تمكنهم من غير ذلك
من اثنتين الأداء . وكانت (النكتة السائدة في ذلك الوقت في بعض
عروض البانتوميم أن بعض الممثلين لم يتقبلوا أبداً مع بعضهم البعض ،
نبيئها يدخل إلى أعلى المسرح بعضهم ينزل البعض الآخر في حركة
عكسية دون لقاء ومن المؤثرات المسرحية التي قلقت من محاكاة الحياة
المعجائب الميكانيكية المعروفة « بالتحولات » Transformation
وذلك يتحول فيها شزلونج إلى عربة يد بمجلة واحدة على سبيل المثال

هى حيلة تبدو كالعكاز فى تحولها المفاجيء . ولحسن الحظ لم ينتقد الليانتوميم من عصبة الميكانيكية الجديدة بظهور بعض الممثلين العظماء أمثال « جوزيف جريمالدى » الانجليزى وهو من أصل إيطالى وفى أيام جريمالدى كان الديكور الأساسى المعروف « هارليكويناد » يمثل شارعاً يصف من المحلات . وكان جريمالدى يعبر بالصمت عن دور المهرج الذى كان يساعد هارلكوين على الهرب مع ابنه بفظلون كولامبينه وفى نفس الوقت يقوم المهرج بسرقة بعض اللحم من محل الجزار بعد أن يقوم بدهان السلم بكمية من الزيد تتسبب فى زلقة صاحب الجزيرة هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى يشجع بفظلون والدكولامبين على مد يده إليه للسلام فيضع فيها بعضاً من السجق شديد السخونة وفى نفس الوقت يلقي بكتب الجزار فى ملكينة عمل السجق بينما يتناذر وفى يده خيط محملاً بالسجق .

وبانتوميم المهرج الذى أبدعه جريمالدى نذلاً خفيف الظل كان رائعاً لدرجة أن مجموعة هارلكويناد تجددت وحل محل الشخصيات الأخرى مهرجون يميمون على طريقة جريمالدى وبلغت شهرة جريمالدى الآفاق حتى أن مهرجى السيرك يطلق عليهم حتى الآن فى إنجلترا « جويس » Joys وهو اسم جريمالدى الأول .

ويعد جريمالدى هبط مستوى الكوميديا فى البانتوميم الانجليزى هبوطاً ملحوظاً ولم يستطع ممثل آخر أن يقف معه على قدم المساواة . وأصبحت عروض الهارلكويناد أكثر بهلوانية وعنفاً فى محاولة للملا فراغ جريمالدى المتقاعد .

وفى الوقت الذى أصبح فيه كيف الكوميديا ازدادت مسرحية البانتوميم تنميماً وغنى ووصل هذا الفن أوجهه فى الجزء الأخير من القرن التاسع عشر كما يشهد على ذلك مسرح « الدورى لين » Drury Lane الشهير بلندن والذى استخدم فى أحد عروضه أكثر من أربعمائة ممثل على المسرح فى أحد المشاهد .

وكانت قطع الديكور شديدة الإحياء . فهذه قطعة من الديكور تمثل مكاناً مهجوراً وبجهد حكه لمصباح علاء الدين يتحول المكان الى قصر يطل على بحيرة وأمامه جسر يستقبل موكباً كامل الزينة والبهجة (وكان بعض قطع الديكور كبير الحجم الأمر الذى دفع أوغسطس هاريس Augustus Harris فى بعض الأحيان الى هدم جدار المسرح حتى يجد لها مكاناً . كما أن بعض القطع لم يكن سهلاً نقلها من مكان لآخر إلا باستخدام عجلات كهربائية) .

وسرعان ما أحدثت هذه الديكورات الضخمة ملاماً عند الجمهور فلم يكن أبداً لتحل محل مشكلة الحياة على المسرح .

وعلى الرغم من استمرار البانتوميم الإنجليزي على المسرح خاصة في أعياد الميلاد حتى الآن فلم يصل أبداً إلى ديكورات هاريس كما لم تصل إلى اختراعات جريمالدي الكوميدية العالية .

نماذج لعظماء « الصمت »

تعتبر كوميديات « ماك سنت » Mack Sennett من أبرز أعمال الكوميديا المرتجلة المتطورة شجع « سنت » الارتجال وحفز ممثليه على أسلوب التحدى في العمل الفني .

ولما كان الهدف من مثل هذه الأعمال هو بعث الجواهر على الضحك فقد ساعدت عمليات المونتاج في السينما على حفز المتفرجين على الضحك .

وكان لشارلي شابلن Charlie Chaplin وباستريكيتون Buster Keaton وهاتى لانجدن Henry Langdon فضل السبق في صيغ الكوميديا السينمائية بطابع الفن .

واكتشف « ماك سنت » شارل شابلن عندما كان يعمل بأحد استوديوهات ميوزيك هول الانجليزية في إنجلترا . وبعد قيامه بعدة أدوار في كوميديات « سنت » بدأ يصنع عدداً من الشخصيات المخزنية وراح يغير من نظام ملابسه تحت الحاح أحد المنتجين المؤثرين في حياته . وكان ممثلاً في الانلام الفرنسية . ومع كل ذلك استطاع شابلن ان يغير ملابسه العادية الى مجموعة من الخرق التي أصبحت سبة مألوفة للمتفرج البانتوميمي على غير ما ورثه المسرح منذ عهود الاغريق والرومان لبس حذاء ذو مقاس كبير وبنتولونا مهولاً ، ومعطفاً أثيقاً ولكنه بزقه . كان صورة من رجل يتصارع مع العالم . انه مبدع شخصية المتشرد كرمز للرجل العالدي في مواجهة العالم من الشر .

والشخصية الثانية هي « باستريكيتون » Buster Keaton شخصية بانتوميمية أخرى عظيمة . بدأ حياته الفنية وهو طفل أحضره أبوه - وكان ممثلاً كوميدياً - ذات يوم إلى المسرح حيث كان يعمل وجاء ظهوره متذكراً في شكل قزم ونجاة قنفت به أبوه إلى الجمهور .

ولم يكن يلجأ الى تقنيات قناع الوجه أو التعبير بتغيير قسماته ولكنه
عمد الى التركيز على جسده باعتباره أن بتتويم الجسد أكثر أهمية في
الكوميديا من التعبيرات بالوجه .

هذان العبقران لوريل وهاردى Laurel & Hardy وهما من اضافا
الكثير ليس فقط الى فن التعبير الصامت وانما الى الكوميديا بصصفة
عامة . لاحظ ان الجمهور لم يضحك من أفعال لوريل وهاردى فحسب
ولكنه كان يقدر الاشارات والتلميحات الذكية التي كانت تصل اليه
كانت تصل اليه كوجه من وجوه التعليق .

ان الممثل العبقرى جان لوى باروه Jean Louis Barrault
يعتبر من تلامذة « دوكرها » Decroux الذى تعلم الميم في مدرسة
الفيوه كولمبييه . اما مارسيل مارسوه Marcel Marceau
والذى صار اعظم ممثل صامت فى العالم فقدم عروضه بمفرده . وقد
استطاع بفنه ان يقتنع جمهوره بأن اتهم شكل للسرحد هو أيضاً أحدث
شكل على الإطلاق .

ترى هل تحاول الأداء بالصمت كنت ممثلاً أو غير ممثل ؟

ان الحركة أو الفعل من خلال جسم الانسان Bodily action
كما لاحظها الممثل الفرنسى تالما Talma تعنى لغة ولكن في
شكل آخر كما سبق أن اوضحنا وهذه اللغة كأداة للتعبير والتوصيل
بين الممثل والجمهور تتساوى ومرتبة الصوت والكلام .

والحركة أحياناً تفوق حدود التعبير الصوتى . ونحن في حياتنا
العادية تبدو لنا الحركة الجسمانية أساسية فى التعبير أن كثيراً ما يعبر
الانسان عن قصده على ملامح وجهه وحركات رأسه ، ثم أخيراً يضيف
تعبيرات مفصلة صوتية .

وعلى المسرح يبدو الممثل تحت سيطرة بعض الالزام الخاص عند
استعماله لأداتى التعبير : الفعل الجسماني واللغة المنطوقة وهو
بمسبيل البحث عن الوضوح والحيوية . فالممثل يلجأ عادة الى عين
وإذن المستمع . وهذا الممثل يصل الى مبتغاه عنهما يربط كلا الصيغتين
(صيغة العين وصيغة الأذن) وهما من وجهة نظر الوظيفة لا ينفصلان ،
ولكنهما من وجهة نظر تأكيد كلا منهما ينبغى أن يتناولهما الفحص بشكل
مستقل ابتغاء اكتمال الفهم الشامل .

وعندما يلجأ الممثل إلى التعبير البانتومي (الأداء الصامت) على المسرح وينبغي أن يكون شيئاً أكبر من الطبيعي ، وبمعنى آخر أكبر من الحياة *Larger than life* إما الاشارات والحركات الصغيرة التي تصدر من جزء من الجسم بينما يظل الجزء الآخر من الجسم في حالة استرخاء ، فانه من المحتم أن تظهر هذه الحركات بشكل واضح . لأنها اذا تركت في حجمها الطبيعي فتستكون عرضة لعدم الوصول الى الجمهور . لابد ان يصل التعبير الى الجمهور حتى مع أكثر الأساليب واقعية *Representational* وعلى الرغم من ظهور الممثلين وكأنهم في حالة شديدة من الواقعية — حالة من اللاوعي . الا أنهم سبق أن ركزوا على تلك الحالة في مرحلة البروفات لتظهر بالصورة التي هم عليها على المسرح .

ومن النماذج التقليدية المعتمدة في مجال البانتوميم هناك نوعين من الملاحح يستخدمهما الممثل في رسم شخصياته وكلاهما يبالغ فيه :

الأول — الشكل المتكرر للملاحح التقليدية

Streotyped traditional signs

فمن السخرية وعند التفكير العميق تكون النظرة الى أعلى والكف مفتوح على الجبهة .

الثاني — لا ملبح على الاطلاق — نموذج للمواقف والارشادات شديدة الطبيعية دون تمييز .

ان الأعمال المسرحية في مراحلها المتقدمة قدحت مجموعة من العلامات الحركية تجلت بها دراما العصور الوسطى داخل وخارج الكنيسة ، وكان معظمها تعبيرات بانطوميكية (تعبيرات حركية صعبة) . ومن أمثلها أيضاً ما كشفت عنه الكوميديا ديلارتي . وكل هذه العلامات تم تقنينها أكثر من تقنين الكلمات والعبارات . وكان من السهل على كافة مستويات الجماهير استيعاب كل ما تهدف اليه .

ولقد حاول الممثلون والمعلمون في القرنين ١٧ ، ١٨ ثم القرن ١٩ خاصة تنظيم الأعمال الصامتة واكسابها شكلاً عالياً من خلال مستويات الأعمال الدرامية أو المسرحية على اختلافها وتخص بالإشارة المحاولات الجيدة التي قام بها فرانسوا ديلسارتي *Francois Delsarte* (١٨٧١ — ١٨١١) الذي قام بتوبيج الاتجاهات الجسدية طبقاً لمجموعة كبيرة من المواقف النفسية والعاطفية والأهداف والمعاني ، وعلى سبيل

المثال : عند تصوير العنف Vehenense يكون ذلك بفتح القدمين مع التحميل على القدم الأمامى ورفع الكعب .

ولتصوير الاستخفاف Defiance يكون ذلك بمد الرأس الى الأمام مع فتح القدمين والتحميل على القدم الخلفية بينما القدم الأخرى ممتدة الى الأمام بشكل مائل . أما الأصابع فلكل منها وظيفة المنفصلة ، كما يوجد عدد تسع ثنيات لليد التى تشكل كرة محمولة على جذير ، وأما الجذع فله مناطق أخرى للتعبير وهكذا .

ومن الغريب أن ناقداً مثل هنرى لويس Henery Lewis الذى هاجم مكررات وكليشيات القرن ١٩ عاد واعترف بأهمية الكثير من الأعمال الجسمية لبأشهرتها وعاليتها فى التعبير عن العواطف والمواقف المعبرة عن العقل والتى يكون من الغباء عدم الانتفاع بها . وبعض هذه الأفعال تبدو مظهرية وعامة لجميع العصور والأماكن والشعوب ، وبعضها استخدم فى المسرح كما استخدم فى غيره من الفنون تعبيراً عن مواقف للعقل والروح واكتسبت قياً شرعية ورمزية وتراثية .

على أن قليلا من التعبيرات طبقت فى المسرح على مستوى الممثل والجمهور وشابها التغيير: بفعل الزمن ولكن الجماهير لا زالت تعتبرها ضمن تقاليد المسرح .



دافيد جاريك .. اول ممثل بريطاني في العصر الحديث يتجه بأدائه
إداء واقعيًا .



هنرى ارفنج ٠٠ من عمالقة الممثلين الانجليزى يتميز بادائه
الميلودرامى ٠



فلسطيني استانسلافسكي صاحب تقنين منهج التمثيل فعلا جسمانيا
ولا وعاطفيا وعقليا •



فيزيولود ميرمولد ٠٠ ملحن نظرية الفعل الجسماني أداء وحركة ٠



برتوله بريشت .. صاحب نظرية الأداء التمثيلي الذي يعتمد على
العقل بالدرجة الاولى .



انتونين آرتود ٠٠ على الممثل الذي يقلد الطبيعة بوسائل صحاعية
أن يدرب نفسه على توظيف الحركة والاشارة طبقا لحسابات ايقاعية مختارة»

أهوامش :

- ١ - السينوجرافيا اليوم - ترجمة أكاديمية الفنون القاهرة ١٩٩٣ .
عن السينوجرافيا - بقلم مارسيل فريد فون ، ص ٧ .
- ٢ - جوهانسون كريج - مخرج ومصمم فيكتور (١٨٦٩ - ١٩٤٧) ثائر على كل ما آل إليه المسرح في هده .
- ٣ - جوزيف زفويودا - من أعلام السينوجرافيا المعاصرة ، استخدم مواد جديدة في المسرح لأول مرة كالزرايا ، والأغايير جالسن والغوم ...
- ٤ - أوليتيوم الثاني وهو الـ ١١١ سنة الثانية التي تمهد للآلاف الثالثة ..
- ٥ - انظر The Political Theatre, by Maria Lay ILLINOIS, Press.
- ٦ - نفس مرجع السينوجرافيا السابق .
- ٧ - نفس مرجع السينوجرافيا اليوم .
- ٨ - يعني ربط الممثل بالمخرج في إطار الميمنية بالغاء حفره الأوركسترا .. (كتاباً في المسرح الشامل) سلسلة كتابك - دار المعارف .
- ٩ (انظر : The English Playhouse in England by Stephen Joseph London.
- ١٠ - بمعنى أن مكان المسرح أصبح غير تقليدي - وأصبح الجمهور داخل الحيز المكاني الذي يجري فيه التمثيل وهو ما كشفت عنه تجارب المسرح في الستينات والحثين إلى العودة لأصل المسرح وبساطته وفهميته منذ عصر الاغريق .
- ١١ - ريتشارد شكتر مدير مسرح المجموعة The performance group وهو أمريكي من أعلام المسرح التجريبي والذي حول أحد الهراجات إلى مسرح يتميز بالشمولية ومشاركة الجماهير في العرض .
- ١٢ - السينوجرافيا اليوم ، المرجع السابق .
- ١٣ - هذا المسرح هو الشكل الاليزابيثي القرن ١٦ وللتفصيل انظر كتاب : New theatre forms by Stephen Joseph.
- ١٤ - معظم المسارح حديثة البناء وأغلبها بالجامعات والمعاهد الفنية .
- ١٥ - انظر مرجع : The Director in the theatre by Hugh Hunt.
- ١٦ - يعرف بالمسرح الفقير لأنه مسرح صغير الحجم - مختبر عصري خال من الديجاجة بأشكاله متعددة بحسب حاجة كل عرض .
- ١٧ - راجع المخرج والتصوير المسرحي للباحث - امندار الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ١٨ - راجع : Design and Stage Lighting by Oren Parker.
- ١٩ - راجع الممارسة المسرحية للباحث بكتاب المخرج والتصوير المسرحي هيئة الكتاب .

- ٢٠ - مرجع : Children's Theatre, by Jed David.
- ٢١ - مرجع : Producing the play , by John Gassner.
- ٢٢ - استيليزهان - أسلوب المبالغة إلى حد الكاريكاتيرية والباحث يفضل كتابتها استيليزيه بالعربية .
- ٢٣ - النشرة السنوية للمركز العالي للمسرح ١٩٧٠ وقد أثير الجدل حول مفهوم المسرح الشامل بعد ظهور مرقس « القول » من أخرجنا على مسرح الجيب .
- ٢٤ - المسرح الشامل للباحث . The Political Theatre, by Maria Lay.
- ٢٥ - انظر
- ٢٦ - المسرح الشامل للباحث
- ٢٧ - التجريب والمسرح تأليف هـ. صبرى حافظ هيئة الكتاب .
- ٢٨ - المسرح الإليزابيثي وخلفيته المصاروية الثابتة .
- ٢٩ - Orghast at Persepolis, by ACH Smith.
- ٣٠ - أسلوب لغوي - عال - يبتد درجات عن الواقع .
- ٣١ - مرجع :
- Drama Review. Vol. 15 No. 8B 81.
- ٣٢ - The Experimental Theatre, by Margret Croydon McGrow Hill.
- ٣٣ - انظر : The Theatre, 3000 years. by Cheldon Cheney.
- ٣٤ (مخرج أرمني الأصل لسمته للمسرح « آلن استوارت » المعروفة باسم لاما » .
- ٣٥ - جريدة المساء القاهرة ١٩٧٠/١/٢١ .
- ٣٦ - انظر : The Live Theatre, by Hugh Hunt.
- ٣٧ - نفس المرجع السابق .
- ٣٨ - انظر : The Craft of Comedy, by Athens Seyler.
- ٣٩ - المقصود هنا الخشبة وخلفيتها والملافة الحميمة بين الممثل والمتفرج .
- ٤٠ - بيت صغير من الخشب تطور وأصبح الخيمة Skené ومرسوم على جدارها انظر الطلوب .
- ٤١ - منصفه نواره تنفع إلى المنصة الكبيرة مرسوم عليها المنظر الداخلي ..
- ٤٢ - شكل هذا المسرح هو وليد المصنفة وسبق الإيضاح بأنه نتاج رسم كروكي لأحد المساحين الهولنديين بحث به إلى صتيقه تمييزا عن إعجابه بهذا المسرح .
- ٤٣ - مرجع : The Producer and the play, by Norman Marshall.
- ٤٤ - مرجع عبقرية الاخراج المسرحي .
- ٤٥ - بعد موجة الحبث شديدة الملامح الدراماية منذ منتصف الخمسينيات لم يظهر اتجاه يلف إلى جوار العنلية على قدم المساواة .
- ٤٦ - ليس حبا أن تغد هذه التقنية ولكن العيب أن تجد عن تناول ارحترى العربى الذى تدرج به مكتبائنا .
- ٤٧ - للبحث سبق نذرة بمجلة المسرح - هيئة للكتاب .

٤٨ - من ممثلي إنجلترا العظيم (القرن ١٨) وهو أول ممثل يتجه اداءه الى المنحني للواقعي .

٤٩ - ادى انحسار المسرح الرومى الى نهاية القرن التاسع عشر الى قيام بعض النابيين وعلى راسهم استانسلافسكى الى عقد مؤتمر لرجال المسرح المناقشة امثل الحرق لانتشاله من عثرته وكانت محاولة استانسلافسكى وعرفتش دانتشكو بتأسيس الرخاه (مسرح الفن بومسكو) واتخذ شعاره علامة طائر البعر - نسبة الى. اول عمل يخرج به استانسلافسكى لتشيكراف الذى التابه للفنضب بعد مشاهدة العرض ..

٥٠ - راجع لتصيل هذه النظرية باللصل الخاص بجماليات الاداء من الكتاب .

٥١ - يندرج تحت هذا الصنف من المثلين اصحاب النزعة الميكانيكية ، انظر كتاب مقدم للتنتيل من الكتاب .

٥٢ - مرجع لتصيل عبقورية الاخراج المسرحى لليلست .

٥٣ - مرجع Theatre. in the Class Room Berta Johnson,

٥٤ - نفس المرجع السابق .

٥٥ - On the art of the Stage, by David Magarshak,

٥٦ - Stanislavski, An Introduction, by John Benedetti,

٥٧ - Creating A Role by Elizabeth Mapgood,

٥٨ - احد النقاد البريطانيين الذين حضروا العرض، بالمقابلة على مسرح الازبكية .

٥٩ - نفس النظرية التى اتبعها كونستانت كزكلاف الفرنسى .

٦٠ - world Theatre Guide, by Martin Bonham,

٦١ - The Living Theatre, by Kenneth McGowan,

٦٢ - The Silent. Theatre, by Douglas Hunt,

The Theatre, 3000 years, by Chemro.

٦٣ - جمع « ميم » والكلمة معناها ممثل الميم الذى يقدم بالاداء التمثيلى السمات .

٦٤ - يقال انها اصلا من الصين وتعرف عليها الايطاليون عند ترجمتهم لطريق الحرير

فهرس

الموضوع	الصفحة
١ - مقدمة	٢
٢ - الباب الأول	
فى حرفية التشكيل	٥
مدخل	٧
الفصل الأول	
(العمارة المسرحية)	١١
الفصل الثانى	
تطبيقات فى تصميم العرض فى مسرحى الكبار والصغار	٢٣
الفصل الثالث	
المسرح الشامل ونظرة جديدة - لماذا	٥٩
الفصل الرابع	
التراث العالمى معاصرنا	٦٩
الفصل الخامس	
الفلسفة مدفننا	٨١
٣ - الباب الثانى	
فى حرفية التمثيل	٩٧
الفصل السادس	
حيرة الممثل	٩٩
الفصل السابع	
تكنيك متقدم للتمثيل	١١٩
أضواء على نظريات التمثيل	١٢٣
الفصل الثامن	
جسد الممثل	١٤١
جماليات الأداء التمثيل والهدف	١٥٧
الفصل التاسع	
البتروميم والحدائق	١٦٥
الهوامش	١٩٧

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس

www.maktabetelosra..org

E-mail: info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠١٧٨ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9618 - 5



إن القراءة كانت ولا تزال وسوف تبقى، سيدة
مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية
الواضحة.. وعلى الرغم من ظهور مصادر
حديثه للمعرفة، وبرغم جاذبيتها و منافستها
القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة
المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية،
والأسلوب الأمثل للتعليم، فهى وعاء القيم
وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى
فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزanne مبارك



09
71
5

ИДНОУЕСА АЛЕКСАНДРИЯ



0541621

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الثمن ١٥٠ قرشاً